

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND 126 · 2011

PDF-DATEI SEITE 155–220

Stefan Ritter

**DAS WIRTSHAUS ALS LEBENSRAUM:
»KNEIPENSZENEN« AUS POMPEJI**

© Deutsches Archäologisches Institut



DE GRUYTER

DE GRUYTER · BERLIN · BOSTON

2012

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS
erscheint seit 1886

JdI 126, 2011 · IV, 262 Seiten mit 157 Abbildungen und 12 Tafeln

HERAUSGEBER

Ortwin Dally und Ulrike Wulf-Rheidt
Deutsches Archäologisches Institut
Zentrale
Podbielskiallee 69–71
14195 Berlin
Deutschland
www.dainst.org

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Marianne Bergmann, Göttingen
Adolf H. Borbein, Berlin
Angelos Delivorrias, Athen
Luca Giuliani, Berlin
Pierre Gros, Aix-en-Provence
Lothar Haselberger, Philadelphia
Henner von Hesberg, Rom
Tonio Hölscher, Heidelberg
Eugenio La Rocca, Rom
Anthony Snodgrass, Cambridge

Verantwortlicher Redakteur: Hans Rupprecht Goette, Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale Berlin
Redaktion: Wissenschaftslektorat Löwe/Schulte-Beckhausen, Berlin
Herstellung der digitalen Bildvorlagen: Catrin Gerlach, Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale Berlin

ISBN 978-3-11-030268-4

ISSN 0070-4415

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston
Produktion: stm media GmbH, druckhaus Köthen GmbH
© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany
www.degruyter.com

DAS WIRTSHAUS ALS LEBENSRAUM: ›KNEIPENSZENEN‹ AUS POMPEJI

von Stefan Ritter

I. EINLEITUNG

Gegenstand der folgenden Untersuchung ist die Bildausstattung zweier Wirtshäuser in Pompeji. Aus der *caupona* des Salvius (VI 14,35.36) und einer *caupona* an der Via di Mercurio (VI 10,1.19) sind insgesamt fünfzehn mehrfigurige Wandbilder überliefert, die das Lebensumfeld eines solchen Lokals zum Gegenstand haben¹. Zu sehen sind recht verschiedenartige Szenen: Gäste beim Zechen, Würfelspiel und Raufen, Gaststättenpersonal bei der Arbeit, Bedienstete beim Transport und Entladen von Wein sowie Männer und Frauen bei unterschiedlich gearteter Zweisamkeit (Taf. 1–4. 7–9. 11. 12)².

Diese dem Vierten Stil angehörenden Bilder verdienen aus mehreren Gründen Interesse. Aus keinem anderen der zahlreichen Wirtshäuser in Pompeji sind auch nur annähernd vergleichbar komplexe Bildzyklen überliefert. Indem diese Bilder vergleichsweise deutlich auf die Funktion der Räume verweisen, in denen sie zur Wirkung kamen, sind sie wichtige Zeugnisse für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Bilderwelt und Raumfunktion in der frühen Kaiserzeit. Sie gewähren Einblick in die visuelle Strukturierung von Lebensräumen in einem Milieu, dessen Angehörige sonst kaum in Selbstzeugnissen greifbar sind. Hinzu kommt der einzigartige Umstand, dass in mehreren Bildern den Figuren Aussprüche beigegeben sind: Damit steht eine zusätzliche, in der Wandmalerei höchst seltene Informationsquelle zur Verfügung, aus der sich direkte Hinweise auf die intendierte Verstehbarkeit der Bilder gewinnen lassen.

Die Frage nach ihrer einstigen kommunikativen Funktion ist bislang allenfalls ansatzweise gestellt worden. Der Grund liegt darin, dass diese ›Kneipenszenen‹ als mehr oder minder voraussetzungslose Schilderungen römischen Alltagslebens gelten, die, wenn überhaupt, dann allenfalls sehr locker mit anderen Werken der römischen Bildkunst vernetzbar sind. Im Folgenden

Für Hilfe bei der Bildbeschaffung in Pompeji danke ich Grete Stefani, Florian Seiler und besonders Hans Rupprecht Goette. Christa Kickbusch danke ich für ihre Hilfe bei der Beschaffung entlegener Literatur, Tonio Hölscher und Johannes Lipps für wichtige Anregungen. Mein besonderer Dank gilt der Gerda Henkel Stiftung, die dieses Projekt mit einem Forschungsstipendium gefördert hat.

¹ Der Terminus *caupona* wird hier aus Gründen der sprachlichen Konvention benutzt, einfach weil er sich in der Forschung zur Bezeichnung solcher Schänken etabliert hat. Zu den in den Schriftquellen verwendeten Begriffen *caupona* und *popina* und dem Problem, beide nach ihren Funktionen zu unterscheiden, s. Laurence 1994, 78.

² Die Bilder aus den beiden *cauponae* sind in sehr unterschiedlicher Weise überliefert: Einige von ihnen sind gut, andere fragmentarisch und wieder andere gar nicht mehr erhalten, wobei einige wenigstens in alten Zeichnungen oder Erwähnungen greifbar sind. Um das disparate Material übersichtlich zu präsentieren und die folgenden Ausführungen nachvollziehbar zu machen, werden die Bilder hier in Form von Schautafeln zusammengefasst, wobei sie zunächst an ihren einstigen Wirkungsstätten virtuell zusammengeführt (Taf. 1–3) und dann, der Argumentationslinie des Textes folgend, nach Themen geordnet den Vergleichsdenkmälern gegenübergestellt werden (Taf. 4–12).

soll hingegen aufgezeigt werden, dass diese Wandbilder fest in der Bildproduktion ihrer Zeit verankert sind und, deren Darstellungskonventionen folgend, Auskunft darüber zu geben vermögen, wie das Wirtshaus als Lebensraum von denen gesehen wurde, die in diesem Milieu verkehrten.

II. DIE BEFUNDE, DER FORSCHUNGSSTAND UND OFFENE FRAGEN

A. Bestandsaufnahme: Die beiden Wirtshäuser und ihre Bilder

Die beiden Wirtshäuser liegen im Nordwesten Pompejis, in der Regio VI, am Vico di Mercurio, einer in west-östlicher Richtung verlaufenden Nebenstraße, die im Osten auf die Via Vesuvio/Via Stabiana, eine der Hauptverkehrsadern der Stadt, trifft. Beide Gaststätten befinden sich an der Nordwestecke ihrer jeweiligen Insula (VI 10 bzw. 14), also an der Kreuzung des Vico di Mercurio im Norden und einer weiteren Nebenstraße im Westen. Die beiden Lokale sind von ähnlich geringer Größe und verfügen im Erdgeschoss lediglich über vier kleinere Räume, so dass sie zu den bescheideneren Gasthäusern in Pompeji gehören³.

Die näher zur Via Vesuvio hin gelegene *caupona* des Salvius (VI 14,35.36) wurde 1876 ausgegraben⁴. Das Lokal ist ca. 55 m² groß und besitzt zwei Eingänge (Taf. 1. 2). Der im Westen gelegene Haupteingang führt auf den von der Porta del Vesuvio her kommenden Vico dei Vettii, ein schmalerer Nebeneingang befindet sich im Norden. Seinen Rufnamen erhielt das Lokal nach einer aufgemalten Wahlempfehlung an der Hausfassade, links neben dem Haupteingang, als deren Verfasser ein gewisser Salvius firmiert, bei dem es sich um einen Besitzer oder Pächter dieses Lokals gehandelt haben könnte⁵.

Durch die beiden Eingänge gelangte man in den größten der vier Räume, den eigentlichen Schankraum (1). Dieser ist, zum Haupteingang hin, mit dem üblichen L-förmigen Tresen ausgestattet, in den zwei tönernen Behälter eingelassen sind⁶. Von diesem Raum aus gelangte man durch zwei Türen in der Ostwand in weitere Räume: rechterhand in einen größeren, annähernd quadratischen Raum (2), der wohl ebenfalls zur Bewirtung diente⁷, und linkerhand in einen schmalen, als Küche fungierenden Gang (3), in dem sich der Herd zur Zubereitung von Speisen und warmem Wasser befindet. Hinter diesen beiden Räumen liegt ein schmaler Gang (4), in dem, von der Küche aus begehbar, eine Treppe hinauf in das nicht erhaltene Obergeschoss führte⁸.

Die Bilder, um die es im Folgenden geht, stammen aus dem Hauptraum (1). Die übrige, offenbar recht schlichte Wanddekoration dieses Raumes ist verloren. Wie August Mau erwähnt,

³ Zur Größe, Lage und Verteilung von Wirtshäusern und Herbergen in Pompeji: Packer 1978; Laurence 1994 mit Abb. 5, 2, 3. Zum Thema s. auch Kleberg 1963, bes. 7–18; Jashemski 1964, passim mit Abb. 3, die vor allem auf die Ausstattung etlicher pompejanischer Gasthäuser mit Gärten eingeht.

⁴ Zum Haus: Fiorelli 1876, 193–195; Mau 1878, 191–194 mit Abb. auf S. 86 (Plan der Insula VI 14, soweit sie damals ausgegraben war); Packer 1978, 33–37 mit Abb. 26 (Grundriss); 27 (Blick in Raum 1); Eschebach 1993, 215; Bragantini 1994, 366–371 mit Abb. auf S. 366 (Plan der Insula VI 14); Abb. 1–3 (Blicke in Raum 1).

⁵ *Casellium Aed / Salvius rog(at)*. Mau 1878, 194; CIL IV 3493; della Corte 1965, 81 zu Nr. 107.

⁶ Ansonsten kamen in diesem Raum vor der Ostwand zwei in den Boden eingelassene *dolia* zutage. Unter den weiteren Funden befanden sich so verschiedenartige Gegenstände wie eine Amphora, einige Bronzegefäße, eine Laufwaage, ein Würfel und 75 Glaspaste-Kügelchen einer Halskette; hierzu s. Mau 1878, 194; Packer 1978, 37. Packer 1978, 34.

⁸ Unter der Treppe befand sich vielleicht, in Analogie zu anderen Wirtshäusern, eine Toilette, die dann über den hinteren Gastraum (2) zugänglich gewesen wäre; s. Packer 1978, 35.

war die rote, 1,62 m hohe Sockelzone mit Vögeln verziert, und in der Hauptzone waren auf weißem Grund Ornamente des Vierten Stils zu sehen⁹.

Die vier Bilder befanden sich an der Nordwand des Raumes, zwischen der Raumecke und dem Nebeneingang, wo sie oberhalb der Sockelzone auf die weiße Wandfläche gemalt waren. Die annähernd quadratischen Bilder sind durch breite rote Streifen eingefasst und voneinander getrennt, so dass sie zusammen einen ca. 50 cm hohen und 2,05 m langen Fries bilden (Taf. 1. 2)¹⁰. Bald nach der Auffindung 1876 wurden sie gemeinsam herausgeschnitten und später in das Museo Nazionale in Neapel verbracht (Inv. 111482). In den folgenden Jahrzehnten stark verschmutzt, wurden sie dann zwischen 1997 und 2000 gründlich gereinigt und konserviert, wobei einige Details und die Farben klarer erkennbar wurden¹¹. Nur das rechte Bild ist mittlerweile weitestgehend zerstört, doch lässt es sich anhand älterer Photographien und Zeichnungen immerhin einigermaßen rekonstruieren.

Die vier Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass den dargestellten Figuren mit roter Farbe Aussprüche beigeschrieben sind, die verdeutlichen, worum es jeweils geht. Das erste Bild zeigt ein sich küssendes Paar, wobei der Mann seiner Partnerin versichert, mit einer gewissen Myrtale Schluss gemacht zu haben (**Bild 1**, Taf. 11, 1). Im zweiten Bild streiten sich zwei Gäste darüber, wem der bestellte Wein gehört, und werden daraufhin von der Kellnerin in die Schranken gewiesen (**Bild 2**, Taf. 4, 1). Im dritten Bild zanken sich zwei Spieler, wer die höhere Zahl gewürfelt hat (**Bild 3**, Taf. 7, 1). Und im vierten Bild werden dieselben beiden Männer handgreiflich und daraufhin von einem Vertreter des Personals hinausgeworfen (**Bild 4**, Taf. 7, 2).

Die *caupona* in der Via di Mercurio (VI 10,1.19) wurde bereits 1827 ausgegraben. Das ca. 45 m² große Lokal verfügt ebenfalls über zwei Eingänge (Taf. 3)¹². Der Haupteingang liegt im Westen, an der zum Forum führenden Via di Mercurio. Hier gelangte man in den Hauptraum (a), in dem, zur Straße hin, der marmorverkleidete Tresen mit drei eingelassenen Tonbehältern steht¹³. Zwei Türen in der gegenüberliegenden Ostwand gewährten Zugang zu weiteren Räumen. Linkerhand gelangte man in einen größeren, länglichen Nebenraum (b), der über einen eigenen Eingang vom Vico di Mercurio her verfügte und wegen seiner Größe und Öffnung zur Straße hin wohl ebenfalls zur Bewirtung diente. Die rechte Tür führte in einen Durchgangsraum (c)¹⁴, über den man in ein kleines Hinterzimmer (d) gelangte¹⁵.

⁹ Hierzu Mau (1878, 192) mit der knappen Nachricht: »Le pareti... son dipinte semplicemente, rosse fino a 1,62, con rappresentanze di uccelli, poi bianche con ornamenti del quarto stile.« Ferner berichtet er, dass die Sockelzone an der Ostwand, rechts des Eingangs zu Raum (2), mit einer Girlande und Bronzegefäßen »sopra una specie di tavola« verziert war.

¹⁰ Zum Bilderfries gesamt: Fiorelli 1876, 193–195 mit Taf. 6 (Zeichnungen von G. Discanno, sw); Mau 1878, 191–194; Presuhn 1882, 3–5 Taf. 6. 7 (Aquarelle von Discanno, Farbabb.); Reinach 1922, 254, 7–10; Fröhlich 1991, 211–214 Taf. 62, 1–63, 2 (Photos, sw); Bragantini 1994, 369–371 Abb. 4–6 (Photo des Frieses, sw). 7 (Discannos Aquarelle, Farbabb.); Clarke 1998/1999, 28–36 Abb. 2 (Photo des Frieses, sw, seitenverkehrt). 3. 5–7 (Photos, vor der Reinigung, sw); Clarke 2003, 161–170 Abb. 95 (**Bild 4**, Photo, vor der Reinigung, sw) Taf. 7 (Photo des Frieses, Farbabb.). 8–10 (**Bilder 1–3**, Photos, jeweils nach der Reinigung, Farbabb.). – Zu den einzelnen Bildern s. u.

¹¹ Hierzu s. Clarke 2003, 162.

¹² Zum Haus: Museo Borbonico 1827, 1–6; Mau 1908, 421–423 mit Abb. 250 (kleiner Grundriss); Eschebach 1993, 192 (mit weiterer Lit.); Bragantini 1993, 1005–1028 mit Abb. auf S. 1005 (Plan der Insula VI 10); Abb. 1–44.

¹³ An der Südwand steht der Herd, neben dem eine Treppe ins Obergeschoss führte; s. Eschebach 1993, 192.

¹⁴ Hier befand sich rechterhand ein später zugemauerter Durchgang zum benachbarten Wohnhaus VI 10,2 (Casa dei cinque scheletri).

¹⁵ Zur umstrittenen Funktion dieses Raumes s. u. S. 191 f.

Insgesamt sind aus zwei Räumen dieses Wirtshauses elf »Kneipenszenen« überliefert, von denen zehn als Bilder greifbar sind und eines nur durch eine Erwähnung bekannt ist. Von den elf Darstellungen stammen neun aus dem rückwärtigen Gastraum (b) und zwei aus dem Durchgangsraum (c) (hierzu s. Taf. 3)¹⁶.

Der Gastraum (b) weist eine schlichte, in Resten erhaltene Wanddekoration des Vierten Stils auf, bestehend aus einer unverzierten Sockelzone und einer weißgrundigen Hauptzone. Diese ist durch breite rote Streifen in hochrechteckige Felder unterteilt, die wiederum von dünnen Randstreifen gerahmt werden. In der Mitte eines jeden der insgesamt 13 Felder sitzt bzw. saß jeweils ein annähernd quadratisches, ca. 40–45 cm großes Mittelbild. In zwei Bildern waren den Figuren Graffiti beige geschrieben¹⁷.

An der zur Straße hin weisenden Nordwand waren beiderseits des Eingangs jeweils zwei Bilder zu sehen, von denen nur das rechte Bildpaar überliefert ist. Das linke dieser beiden Bilder ist weitgehend zerstört und zeigte, wie eine alte Zeichnung dokumentiert, das Entladen eines mit einem Weinschlauch beladenen Wagens (N 1, Taf. 9, 1)¹⁸, und das erhaltene Nachbarbild führt eine Schankszene vor (N 2, Taf. 4, 2). – Die dem Durchgang zur Straße gegenüberliegende Südwand ist in fünf Felder aufgeteilt, wobei das ganz links befindliche Bild verloren ist. Von den vier erhaltenen Bildern zeigt das erste Männer beim Würfelspiel (S 1, Taf. 7, 3), das zweite wieder eine Schankszene (S 2, Taf. 4, 3 a und b), das dritte mehrere Gäste beim Zechen (S 3, Taf. 8, 1. 2) und das vierte ein kopulierendes Paar (S 4, Taf. 12, 1). – An der Westwand befand sich beiderseits der zum Hauptraum (a) hin führenden Tür jeweils ein Bild, von denen nur das rechte erhalten ist und mehrere Männer beim Trinken präsentiert (W 1, Taf. 8, 3). – Die beiden Bilder von der Ostwand schließlich sind lediglich in älteren Zeichnungen überliefert und zeigten jeweils ein leichtbekleidetes Paar, einen Mann und eine Frau, die im einen Fall einvernehmlich miteinander umgehen (O 1, Taf. 12, 2), im anderen streiten (O 2, Taf. 12, 3).

Aus dem Durchgangsraum (c), der ebenfalls eine einfache Wanddekoration des Vierten Stils aufwies, sind nur zwei Bilder bekannt, die sich an der Ostwand, also am Durchgang zum Hinterzimmer (d) befanden. Sie zeigten jeweils ein mit einem Weinschlauch beladenes Gefährt, wobei der Wagen in dem einen, nur in einer knappen Beschreibung überlieferten Bild auf der Fahrt erschien und in der anderen, immerhin in einer Zeichnung dokumentierten Darstellung beim Entladen zu sehen war (c 1, Taf. 9, 2).

B. Der Forschungsstand: Divergierende Deutungen

Diese pompejanischen »Kneipenszenen« haben seit ihrer Auffindung im 19. Jh. immer wieder lebhaftes Interesse erregt, da sie einen ganz unmittelbaren Einblick ins pralle römische Alltagsleben zu gewähren scheinen. Die für die Fachwelt irritierende Kehrseite daran war freilich, dass die einzelnen Darstellungen nichts Sublimes oder Rätselhaftes haben, nichts, was über sie selbst hinausweist und einer Erklärung zu bedürfen scheint. Daher richtete sich die Aufmerksamkeit lange Zeit fast ausschließlich auf die Beischriften, die bei den Bildern aus der *caupona* des Salvius erhalten sind und deren Lesart und Interpretation mehrfach

¹⁶ Zu diesen Bildern insgesamt: Fröhlich 1991, 214–222 (mit weiterer Lit.) Abb. 1 Taf. 18, 1–20, 1; Bragantini 1993, 1007–1019 Abb. 3–22. – Zu den einzelnen Bildern s. u.

¹⁷ Zu den Graffiti s. u. S. 165–167.

¹⁸ Die Nummerierung der Bilder folgt zwecks leichter Korrelierbarkeit derjenigen in dem Referenzwerk von Fröhlich 1991, 214–222.

eingehend besprochen wurde¹⁹, wogegen die szenischen Darstellungen als illustrative Zutaten galten. Dieses philologisch orientierte Erkenntnisinteresse wirkt bis heute nach: Die Bilder werden zwar, wenn es um römischen Alltag geht, sehr gern abgebildet, fungieren dabei aber zumeist lediglich als zeitloses Anschauungsmaterial, an dem man sich des hohen Alters menschlicher Grundbedürfnisse vergewissern kann.

Erst in den frühen 1990er Jahren kam es, beflügelt durch sozialhistorische Fragestellungen, zu ersten Ansätzen, die szenischen Darstellungen als eigenwertige Zeugnisse ernstzunehmen und auf ihren Aussagegehalt hin zu befragen.

Das Verdienst, die Bilder in das Blickfeld der archäologischen Forschung gerückt zu haben, gebührt Thomas Fröhlich, der sie in seiner 1991 erschienenen Monographie zu den pompejanischen Lararien- und Fassadenbildern in mustergültiger Weise vorlegte und ausführlich besprach²⁰.

In diesem bis heute maßgeblichen Referenzwerk unternahm er erstmals den Versuch, die ›Kneipenszenen‹ innerhalb der römischen Kunst zu verorten, wobei sein Interesse vor allem ihren künstlerisch-formalen Eigenheiten galt. Auf der Suche nach typologischen Vorbildern gelangte er zu dem Ergebnis, dass sich lediglich bei einigen Szenen aus der *caupona* in der Via di Mercurio eine partielle Abhängigkeit von etablierten Bildentwürfen nachweisen lasse, wogegen die meisten der als ›volkstümlich‹ zu klassifizierenden Bilder als ›realistische‹ Alltagsschilderungen ein Eigenleben führten. Dies gelte insbesondere für die vier mit Aussprüchen versehenen Bilder aus der *caupona* des Salvius (Taf. 1. 2), zu denen das Fazit folgendermaßen lautet: »Der Fries ist keine allgemeine Illustration des Kneipenbetriebes, sondern hält konkrete Situationen fest, die dem Inhaber der Caupona ebenso bekannt gewesen sein müssen wie seinen Gästen. Es dürfte sich um Ereignisse handeln, die als besonders komisch, abstoßend oder sonstwie bemerkenswert empfunden wurden«²¹.

Diese Deutung wirft indes Fragen auf. Zu fragen ist etwa, ob ein Streit darüber, wer zuerst bedient wird oder wer beim Würfeln gewonnen hat, wirklich derart selten und gar spektakulär war, um im Rahmen eines 2 m langen Frieses verewigt zu werden. Und selbst wenn entsprechende Begebenheiten als hinreichend interessant und aufregend genug empfunden worden wären, um sie dauerhaft ins Bild zu bannen, bleibt zu fragen, ob sich der stimulierende Effekt der auslösenden Ereignisse nicht recht bald erschöpft haben muss.

Die Fragen nach dem Mitteilungsgehalt der Bilder sowie nach ihren Auftraggebern und Rezipienten wurden ab 1998 gezielt von John Clarke angegangen, der sich wiederholt, vor allem in seinem 2003 erschienenen Buch »Art in the Lives of Ordinary Romans«, aus einer konsequent sozialhistorischen Perspektive mit diesen ›tavern paintings‹ befasste. Sein Hauptinteresse galt dabei den mit Beischriften versehenen Darstellungen aus der *caupona* des Salvius, zu denen er einen neuen Deutungsansatz entwickelte²².

Die Hauptfiguren dieser Bilder stellten, so Clarke, nicht bestimmte Individuen, sondern Figurentypen vor, wobei es durchweg um ›loser‹, also Verlierer gehe: in **Bild 1** um ein verlassenes Mädchen (die in der Beischrift erwähnte Myrtale) und in den übrigen Bildern

¹⁹ CIL IV 3494; Mau 1878, 192–194; Todd 1939; della Corte 1965, 81–83 zu Nr. 107; Fröhlich 1991, 212 f.; Clarke 2003, 161–170.

²⁰ Fröhlich 1991, 211–222 mit Taf. 18, 1–20, 1; 62, 1–63, 2.

²¹ Fröhlich 1991, 213.

²² Clarke 1998/1999, 27–36; Clarke 2003, 161–170 (hierzu s. die freundlich-kritische Rezension von R. Neudecker, *Gnomon* 78, 2006, 716–721).

um männliche Kneipenbesucher von derart geringem sozialen Ansehen, dass das Gaststättenpersonal nach Belieben mit ihnen umspringen kann. Diese Figuren würden, so Clarke, dadurch der Lächerlichkeit preisgegeben, dass ihr Verhalten den römischen Vorstellungen von Geschlechterrollen eklatant zuwiderlaufe: Die Frauen (also die Küssende in **Bild 1** und die Kellnerin in **Bild 2**) treten aktiv und dominant auf, wogegen die männlichen Gäste jeweils als zänkisch und erfolglos vorgeführt werden. Die Absicht der Bilder habe also darin gelegen, den Betrachter zum Lachen über die verkehrte, karnevaleske Welt des Kneipenmilieus zu bringen und ihm, dem deklassierten Gaststättenbesucher, damit auf heitere Weise seine eigene soziale Ohnmacht vor Augen zu führen.

Diese am ehesten als lachtherapeutisch zu bezeichnende Deutung der Bilder ist nun freilich mit demselben methodischen Problem behaftet wie die frühere Deutung als Ereignisdokumentation. Beide Zugriffsversuche arbeiten mit unbekannten Größen und damit weitgehend assoziativ. Als Schlüssel zum Verständnis gilt im einen Fall ein bestimmtes als Auslöser dienendes Ereignis, im anderen eine bestimmte – hier: humoristisch-sozialkritische – Welt-sicht. Damit wird beim antiken Betrachter ein spezifisches Vorwissen vorausgesetzt, das sich freilich unserem Zugriff gänzlich entzieht: Denn was die Besucher eines solchen Lokals erlebten, liegt ja genauso im Dunkeln wie das, worüber sie redeten und lachten. Wenn man die Bilder als unreflektierte Schilderungen bestimmter uns unbekannter Gegebenheiten ansieht, bleibt es in Ermangelung jeder Kontrollmöglichkeit ganz der eigenen Phantasie überlassen, welche Gegebenheiten man sich als Auslöser vorstellt.

C. ›Kneipenszenen‹: Das Problem der Terminologie

Hinter diesen divergierenden Deutungsansätzen steht ein grundsätzlicheres Problem. Dieses besteht darin, dass die pompejanischen ›Kneipenszenen‹ bis heute weitgehend isoliert und unverbunden durch die frühkaiserzeitliche Bildkunst schweben, und dies wiederum liegt ganz maßgeblich an ihrer terminologischen Etikettierung.

Die unklare Sonderstellung, die diese Bilder in der Forschung einnehmen, spiegelt sich in den Begriffen ›Kneipen‹ oder ›Wirtshausszenen‹ (engl. ›tavern paintings‹ etc.), unter denen sie geläufig sind. Diese Termini sind deshalb problematisch, weil sie sich – anders als etwa der Begriff ›Gelageszenen‹ – sowohl auf den Verwendungskontext der Bilder als auch zugleich auf ihre Inhalte beziehen, ohne beides auseinanderzuhalten. Damit wird den Bildern, unabhängig von ihren Themen, eine einheitliche, direkt auf die Raumfunktion bezogene Deutung unterlegt und suggeriert, derartige Szenen seien ausschließlich in Wirtshäusern anzutreffen. Diese Kongruenz von Bildthema und Raumfunktion trifft aber nicht zu; die betreffenden Bildthemen sind, wie zu zeigen sein wird, keineswegs auf Wirtshäuser beschränkt, und andere pompejanische *caupona*e sind mit ganz anderen Bildern dekoriert.

Zugleich hindert ein Begriff wie ›Kneipenszenen‹ daran, sich diesen Bildern von der zeitgenössischen Bildkunst her zu nähern, da er ihnen innerhalb der ohnehin diffusen Großgruppe römischer ›Alltagsszenen‹ eine zwar deutliche, aber sehr unscharf konturierte Ausnahmestellung zuschreibt. Die gängige Terminologie befördert die Vorstellung, diese Bilder bewegten sich außerhalb des Regelwerks der zeitgenössischen Darstellungskonventionen, und diese Separierung wiederum macht den Weg für assoziative, nicht an anderen Bildwerken überprüfbare Deutungen frei.

Bei anderen, klarer abgrenzbaren Gruppen römischer ›Alltagsszenen‹ ist die Vorstellung, es handle sich um voraussetzungslose Realitätsschilderungen, längst ins Wanken geraten. So haben Untersuchungen zu Darstellungen aus den Bereichen Handwerk und Handel oder

zu Gelageszenen gezeigt, dass derartige Darstellungen hinsichtlich der Funktionsweise ihrer Bildsprache den in der römischen Bildkunst gängigen Regeln folgen und, so wie andere Bildwerke auch, ihre eigene, imaginierte Wirklichkeit konstruieren²³. Zu den ›Kneipenszenen‹ fehlen derartige Neuansätze bislang, und hierin liegt die Ursache für die herrschenden Irritationen bei ihrer Deutung.

D. Der Ausweg: Die thematische Vernetzung mit anderen Bildern

Ein methodisch tragfähiger Zugang zu den ›Kneipenszenen‹ ist erst zu finden, wenn man sie nicht als isolierte, nach eigenen Gesetzen funktionierende Ausnahmeerscheinung betrachtet, sondern wenn man sie innerhalb der frühkaiserzeitlichen Bilderwelt zu vernetzen und auf diese Weise in ihrer Bildsprache zu verstehen sucht.

Hierbei ist von dem Umstand auszugehen, dass diese Bilder verschiedene Themen zeigen. Es gibt keine sich zu einer inhaltlich definierbaren Gruppe zusammenschließenden ›Kneipenszenen‹, sondern es gibt Bilder von Männern, die zechen, spielen oder handgreiflich streiten, von Liebespaaren etc. Was diese heterogenen Bilder vereint, ist zunächst nur der gemeinsame raumfunktionale Kontext, in dem sie sich zusammenfinden²⁴.

Daher erscheint es geboten, diese Bilder zunächst nicht als Gruppe, sondern, ohne durch eine generalisierende Deutungsvorgabe gelenkt zu werden, einzeln nach ihren jeweiligen Themen in den Blick zu nehmen und dabei nach ihren thematischen und motivischen Verbindungen zu anderen Bildwerken zu fragen.

Auf dieser Grundlage sollen in einem zweiten Schritt die Bilder in ihrem raumfunktionalen Zusammenwirken betrachtet und gefragt werden, ob und wie sie einander in ihren jeweiligen Räumen zu übergeordneten Gesamtaussagen ergänzen.

Im Vordergrund werden dabei die Bilder aus der *caupona* des Salvius stehen, da diese Bildsequenz nicht nur vollständig greifbar ist, sondern wegen des Zusammenspiels von Bild und Schrift einen besonderen Aussagewert hinsichtlich der Darstellungsabsichten besitzt. Den lückenhafter überlieferten Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio kommt eine etwas anders gelagerte Aussagekraft zu, die auf ihrer größeren Zahl und, damit einhergehend, ihrer größeren thematischen Vielfalt beruht.

III. DIE BILDER UND IHRE VERORTUNG IN DER RÖMISCHEN KUNST

Zunächst soll also untersucht werden, wie die Bilder aus den beiden *cauponae* innerhalb der frühkaiserzeitlichen Kunst zu verorten sind. In welchen anderen Bildgattungen und Funktionskontexten sind ihre Themen sonst anzutreffen? Welche Bildthemen und -entwürfe

²³ Langner 2001b (zu Szenen aus Handwerk und Handel); Ritter 2002/2003; Ritter 2005 (jeweils zu Gelagedarstellungen).

²⁴ Der Terminus ›Kneipenszenen‹ kann als knapper Hilfsbegriff durchaus dienlich sein, allerdings nur dann, wenn man ihn allein auf den räumlichen Kontext der Bilder und nicht auf ihre Themen bezieht. In diesem Sinne dient er im Folgenden ausschließlich dazu, die nicht-mythologischen Bilder aus den beiden hier besprochenen Wirtschaftshäusern in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, wobei er, um die Notwendigkeit seiner vorsichtigen Handhabung zu bezeichnen, stets in Anführungszeichen gesetzt wird. Sobald es um Inhalte geht, versagt er. Daher werden die Bilder hier jeweils nach ihren Themen benannt, wobei sie, allein um der knappen Bezeichnung willen, jeweils nach einem markanten Bildmotiv mit Hilfsbegriffen wie Schankszene, Transport-Bild etc. etikettiert werden.

wurden in typologisch stärker festgelegter Form tradiert, welche hingegen waren eher für Veränderungen offen? Inwieweit folgen die Bilder den in anderen Gattungen fassbaren Darstellungskonventionen, inwieweit weichen sie hiervon durch eigene Akzentsetzungen ab? Und was lässt sich aus kompositorischen, typologischen und motivischen Übereinstimmungen für die Frage nach den Darstellungsabsichten gewinnen? Diese Fragen erfordern es, die Bilder nach ihren jeweiligen Themen geordnet zu besprechen.

A. Das Thema Weinausschank

Diesen Fragen soll zuerst anhand der drei Bilder exemplarisch nachgegangen werden, in denen der Ausschank von Wein vorgeführt wird (Taf. 4). Diese Bilder nehmen mit besonderer Eindeutigkeit auf den Funktionskontext eines Wirtshauses Bezug, und daher ist bei ihnen die gängige Ansicht, die »Kneipenszenen« folgten weitgehend ihren eigenen Gesetzen, besonders naheliegend. Als Fallbeispiel ist hierbei das gut erhaltene Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius am besten geeignet, da es in mehrfacher Hinsicht Anknüpfungsmöglichkeiten an andere Darstellungen in der kaiserzeitlichen Bildkunst bietet.

1) Das Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius als Fallbeispiel

Zu sehen sind zwei Männer, denen eine Frau Getränke bringt (**Bild 2**, Taf. 4, 1)²⁵. Links sitzen die beiden Männer, in Dreiviertelansicht zur rechten Bildseite gewandt, auf einfachen Hockern und haben dabei den einen Fuß vor- und den anderen zurückgestellt. Sie sind mit kurzen Tuniken bekleidet, der linke mit einem dunkelroten, der rechte mit einem blau-grünen Gewand. Beide tragen kurzgeschnittenes Haar und sind bartlos. Sie strecken jeweils beide Arme vor und deuten mit der Rechten auf die Gefäße, die ihnen von der nahenden Kellnerin gebracht werden, wobei der rechte Gast das Haupt zu seinem Nachbarn zurückwendet und diesen anblickt. Die Kellnerin trägt eine knöchellange weiße Tunika und hat die Haare zu einem Nackenknoten aufgebunden²⁶. In der vorgestreckten Linken bringt sie einen bauchigen Krug mit schmalen Hals und in der Rechten einen hohen, schmalen Becher. Allen drei Figuren sind mit roter Farbe Aussprüche beigeschrieben; hierauf wird weiter unten einzugehen sein.

Der gängigen Forschungsmeinung zufolge hatte der Maler bei der Konzipierung dieses Bildes keine ikonographischen Vorbilder zur Verfügung, an denen er sich orientieren konnte²⁷. Nun sind in der Tat andere Darstellungen, in denen eine Frau zwei sitzenden Männern Wein kredenzt, in der erhaltenen frühkaiserzeitlichen Bildkunst sonst kaum zu finden, aber das ist ja

²⁵ Kleberg 1963, 50 Abb. 17 (Zeichnung); Kampen 1981, 50. 103. 155 Kat. 48 Abb. 27; Kampen 1985, 26 mit Abb. 3; Fröhlich 1991, 212 Taf. 62, 2; Bragantini 1994, 370 Abb. 5; Clarke 2003, 165–167 Taf. 9 (Farbphoto).

²⁶ Die hier gewählten Hilfsbezeichnungen »Kellnerin« oder »Bedienstete« dienen lediglich der knappen Benennung und sollen keineswegs den Umstand verschleiern, dass der soziale Status dieser Frau nicht genauer spezifiziert ist; hierzu s. auch unten S. 167 f. 202 f.

²⁷ Fröhlich (1991, 213 f. 218–221) kam bei der Frage nach den Vorbildern zu dem Ergebnis, dass lediglich der Maler der Bilder in der *caupona* in der Via di Mercurio bei einigen seiner Szenen – wie den Würfelspielern oder den Weinschlauchgespannen – auf typologische Vorbilder zurückgriff, weshalb diese Bilder auch gefälliger seien als die übrigen, nach der Anschauung der gelebten Wirklichkeit gemalten Bilder, namentlich diejenigen in der *caupona* des Salvius. – Clarke (2003, 180; so auch schon Clarke 1998/1999, 47) brachte das Diktum fehlender Vorlagen, deutlich weniger differenzierend, folgendermaßen auf den Punkt: »The artists could not rely on existing iconographic models ... for imagery; they had to make images that reflected scenarios drawn from the audience's world, scenarios that fitted with their experiences of bar ...«

auch unschwer erklärbar. Ein Grund liegt in der lückenhaften Überlieferungslage, denn aus keinem anderen frühkaiserzeitlichen Wirtshaus sind ähnlich komplexe Bildzyklen erhalten. In der ungleich besser überlieferten Relief-, namentlich der Sepulkralplastik wiederum sind aufgrund anders gelagerter Darstellungsabsichten genaue szenische Parallelen gar nicht zu erwarten.

Wenn man indes nicht allein nach genauen szenischen und typologischen Entsprechungen sucht, sondern die Aufmerksamkeit aus einem weitergefassten Blickwinkel auf die auftretenden Akteure richtet und schaut, wie diese sich gebärden und in Beziehung zueinander treten, dann gibt es in der römischen Bildkunst durchaus Verwandtes.

2) Die Kellnerin und ihre Kunden: Die Affinität zu Verkaufsdarstellungen

Als Beispiel kann eine bekannte Reliefplatte aus Ostia dienen, die zwar erst im 2. Jh. n. Chr. entstand, aber in ihren wesentlichen motivischen und szenischen Merkmalen auf Darstellungen des 1. Jhs. zurückgeht und, da sie diese in einer mehrszenigen Komposition bündelt, einen besonders vielfältigen Zugang zu dem Wandbild eröffnet²⁸. Die Platte war ursprünglich offenbar in eine Hausfassade eingelassen und diente als Ladenschild eines Geschäftes (Taf. 5, 1)²⁹.

Zu sehen ist eine Lebensmittelverkäuferin, die hinter einem improvisierten, aus drei Käfigen gebildeten Ladentisch steht. In den beiden linken Käfigen befinden sich Vögel, wohl am ehesten Hühner, im rechten Käfig Hasen³⁰. Links daneben sind im Hintergrund an einem galgen-ähnlichen Gestell zwei weitere wohlgemästete Vögel aufgehängt. Die in der Bildmitte hinter dem Ladentisch postierte Verkäuferin greift mit der Linken auf eine von zwei Platten, auf denen kugelige Gegenstände, offenbar Früchte, aufgehäuft sind³¹. Mit der rechten Hand überreicht sie eine davon einem herantretenden Mann, der an seinem prall gefüllten Beutel in der Linken als Einkäufer kenntlich ist. Im Hintergrund erscheint neben der Verkäuferin der Kopf einer Gehilfin. Links im Bild sind sodann zwei Kunden zu erblicken, die sich im Gespräch miteinander befinden.

Das allgemeine Thema und die personelle Grundkonstellation sind hier dieselben wie bei dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius: Eine Frau bedient männliche Kunden, wobei die Dienstleistung in beiden Fällen in der Weitergabe von Nahrungsmitteln – einmal Obst und Tiere, einmal Wein – besteht. Aber die Gemeinsamkeiten gehen noch weiter. Sie betreffen sowohl die Darstellung der einzelnen Figuren als auch die Art, wie sie zueinander in Beziehung treten.

In beiden Bildern ist die agierende Frau jeweils klar als Hauptfigur bezeichnet. Beide Frauen sind nicht nur größer als die benachbarten Figuren, sondern auch durch ihre Positionierung im Bild herausgehoben: Die Lebensmittelhändlerin des Reliefs steht in der Bildmitte, und die Kellnerin des Wandbildes ist weiter in den Bildvordergrund gerückt als ihre Gäste und nimmt mehr Bildraum als diese in Anspruch. Ferner sind die beiden Frauen gleichermaßen engagiert im Einsatz: Sie fassen ihre Gaben jeweils mit beiden Händen an und richten dabei ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Kunden.

²⁸ Zu Darstellungen von Verkäuferinnen ab dem 1. Jh. n. Chr. s. Kampen 1985.

²⁹ Ostia, Museo Ostiense 134. FO: Ostia, an der Via della Foce. Lit.: Kampen 1981, 52–59. 139 Kat. 3 Abb. 28; Zimmer 1982, 45. 220 f. Kat. 180 mit Abb.; Kampen 1985, 25 f. Abb. 1; Clarke 2003, 123–125 Abb. 69.

³⁰ Die beiden Affen, die rechts auf dem Ladentisch hocken, sind am ehesten als Haustiere anzusehen (so einleuchtend Clarke 2003, 124 f. mit Anm. 86) und haben hier wohl vor allem den werbenden Zweck, die Aufmerksamkeit der Passanten zusätzlich anzuziehen.

³¹ Die mutmaßlichen Früchte sind nicht genauer spezifiziert; es war also offenkundig nicht wichtig zu zeigen, um welche Art von Obst es sich handelt, sondern die Menge an Obst vorzuführen, die hier zum Verkauf steht.

Die Kunden ihrerseits sind nicht minder lebhaft bei der Sache. In dem Reliefbild nimmt der Obstkäufer die angebotene Frucht mit begehrllich vorgestrecktem Arm entgegen. Und auch die beiden anderen Kunden befassen sich, obzwar für sich stehend, mit dem Warenangebot: Der linke Mann hält einen offenbar gerade erworbenen Hasen in der Rechten, und sein Gesprächspartner deutet mit der Rechten auf das Tier und weist zugleich mit der Linken auf das hängende Geflügel hinter sich. Man diskutiert also offenbar die Vorzüge der diversen Tiere. In ganz ähnlicher Weise agieren in dem Wandbild die beiden sitzenden Gäste. Mit vorgestreckten Händen deuten sie, der rechte Mann mit ausgestrecktem linken Zeigefinger, auf die nahenden Weingefäße und kommunizieren zugleich miteinander, indem sich der rechts Sitzende zu seinem Gefährten umwendet. Ihre erhöhte Aktivität wird auch durch die in Schrittstellung voreinander gesetzten Füße angezeigt.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Relief und dem Wandbild besteht darin, dass die auftretenden Personen jeweils einfach gekleidet sind und keine distinktiven Statusmerkmale aufweisen. Die Frauen tragen jeweils schlichte Tuniken und haben die Haare zu einem einfachen Nackenknoten aufgebunden. Die Männer tragen ebenfalls die Tunika, in dem Relief dazu noch die Paenula, stellen also eine nicht weiter differenzierte, sondern allgemeine und somit offenbar möglichst breite Kundschaft vor.

Eine wichtige Rolle spielen in beiden Fällen die angebotenen Produkte. In dem Relief wird mit den aufgehäuften Früchten und sowohl zwei- als auch vierbeinigen Tieren eine vielfältige Angebotspalette vorgeführt. In dem Bild aus der *caupona* des Salvius wird zwar nur Wein serviert, aber auch hier ist durch die differenzierende Darstellung eines Schank- und eines Trinkgefäßes das Angebot, so gut es bei einer Flüssigkeit eben geht, in den Blickpunkt gerückt.

Verkaufsdarstellungen mit weiblichen Hauptakteuren gibt es auch in der pompejanischen Wandmalerei aus derselben Zeit wie die Bilder in der *caupona* des Salvius. So zeigt ein Bild an der Hausfassade der Walkerei des M. Vecilius Verecundus (IX 7,7) einen Laden, in dem Bekleidung verkauft wird (Taf. 5, 2)³². In der Bildmitte sitzt die Verkäuferin und hält in den Händen jeweils einen Schuh. Auf den beiden Tischen im Vordergrund liegen weitere Schuhe sowie wahrscheinlich zusammengelegte Kleidungsstücke. Rechts sitzt auf einer Bank ein Kunde, der sich mit der linken Hand auf den Sitz stützt und sich mit geöffneter rechter Hand der Verkäuferin zuwendet. Diese beiden Figuren sind ganz ähnlich in Szene gesetzt wie diejenigen in dem Bild aus der *caupona* des Salvius: Die Verkäuferin bietet mit beiden Händen ihre Waren an, und der Kunde lässt sich im Sitzen bedienen, wobei er lebhaft gestikulierend mit der Verkäuferin kommuniziert.

In anderen frühkaiserzeitlichen Verkaufsszenen finden die zwei sitzenden, auf den Betrachter hin orientierten Gäste des Wandbildes ihre Parallele, wie zwei marmorne, heute in Florenz aufbewahrte Reliefplatten aus Rom zeigen, die im mittleren 1. Jh. n. Chr. entstanden und offenbar eine Grabfassade schmückten. Die als Gegenstücke konzipierten Reliefs zeigen jeweils, in eine Architekturkulissee eingefügt, sitzende Käufer, denen Tuche und Stoffe vorgeführt werden. Während sich im einen Fall ein Mann und eine Frau bedienen lassen³³, sitzen

³² Pompeji IX 7,7, Fassade, links neben dem Eingang. H 50 cm, B 90 cm. Lit.: Kampen 1981, 63. 153 f. Kat. 42 Abb. 46; Zimmer 1982, 130 Kat. 45 mit Abb.; Kampen 1985, 26 f. Abb. 5; Fröhlich 1991, 333–335 Kat. F 64 Taf. 61, 3 (mit weiterer Lit.); Clarke 2003, 105–112 mit Abb. 63. – Zum Haus: PPM IX (Rom 1999) 774–778 s. v. IX 7,7. *Officina coactiliaria di Verecundus* (V. Sampaolo).

³³ Florenz, Galleria degli Uffizi 313. FO: Rom, Vigna Strozzi. H 48 cm, B 78 cm. Lit.: Zimmer 1982, 28. 124 f. Kat. 38 mit Abb.

in dem anderen Relief zwei im Dreiviertelprofil dargestellte Männer nebeneinander auf einer Bank (Taf. 6, 2)³⁴. Beide tragen die Toga und werden von einem links stehenden, nur mit einer Tunika bekleideten Untergebenen begleitet. Sie blicken zur rechten Bildhälfte, wo der in eine gegürtete Tunika gewandete Verkaufsleiter sowie zwei seiner Gehilfen stehen, die, in einem weitverbreiteten Bildschema, ein ausgebreitetes Stück Tuch zwischen sich halten und so präsentieren, dass es vor allem auch der Bildbetrachter würdigen kann.

In ganz ähnlicher Weise wie die Tuchkäufer sind in dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius die beiden Gäste dargestellt, die ihre Aufmerksamkeit auf die von der Kellnerin gebrachten Weingefäße richten. Allerdings sind hier die Akzente etwas anders gesetzt als in dem Grabrelief. Zum einen sind die beiden Wirtshausbesucher weder durch ihre Kleidung noch durch Begleitfiguren als sozial höherstehend gekennzeichnet. Zum anderen sind die handelnden Figuren enger zueinander in Beziehung gesetzt: Die beiden Gäste sind stärker der Kellnerin zugedreht und gebärden sich erheblich lebhafter als die distinguierten Tuchkäufer, indem sie auf die nahenden Trinkgefäße deuten und damit ihre Begehrlichkeit zu erkennen geben. Die Kellnerin wiederum bewegt sich, anders als der frontal dastehende Tuchhändler, in Profilansicht auf die Gäste zu. Und das Produkt, hier der Wein, wird, anders als das große Tuch, nicht vor allem dem Betrachter vorgeführt, sondern zu den Adressaten gebracht. In dem Wandbild liegt der Akzent nicht auf der Warenpräsentation, sondern auf der Kommunikation zwischen den Akteuren.

Solche Verkaufsdarstellungen wie die hier betrachteten werden in der Forschung der Kategorie der ›Berufsdarstellungen‹ zugerechnet und damit begrifflich von den ›Kneipenszenen‹ strikt getrennt. Diese Trennung ist aber eine ganz willkürliche: Der Terminus ›Berufsdarstellungen‹ fokussiert ebenso einseitig diejenige/n Person/en, die bei der Ausübung ihres ›Berufs‹ gezeigt werden, wie der Begriff ›Kneipenszenen‹ den Blick einseitig auf die Kundschaft lenkt. Die besprochenen Verkaufsdarstellungen mit ihrer Werbebotschaft und die Schankszene aus der *caupona* des Salvius weisen indes nicht nur hinsichtlich des allgemeinen Themas, sondern, wie gesehen, vor allem in der inhaltlichen Akzentsetzung derart weitgehende Gemeinsamkeiten auf, dass von ähnlich gelagerten Darstellungsabsichten auszugehen ist.

3) Vergleich: Die beiden Schankszenen aus der *caupona* in der Via di Mercurio und ihre Graffiti

Von hier aus ist nun der Blick auf die beiden Bilder aus der *caupona* in der Via di Mercurio zu richten, in denen gleichfalls der Ausschank von Wein vorgeführt wird.

In dem einen Bild, an der Nordwand des Gastraums (b), ist die Kellnerin links platziert (N 2, Taf. 4, 2)³⁵. Sie trägt eine kurze, ärmellose Tunika, hat das Haar aufgebunden und tritt auf einen rechts stehenden Gast zu. In der gesenkten linken Hand hält sie einen Krug, und

³⁴ Florenz, Galleria degli Uffizi 315. FO: Rom, Vigna Strozzi. H 48 cm, B 76 cm. Lit.: Zimmer 1982, 28. 125 f. Kat. 39 mit Abb.

³⁵ Helbig 1868, Nr. 1504, 1; Reinach 1922, 254, 6; Kleberg 1963, 50 Abb. 16; Fröhlich 1991, 216 Nr. 6 mit Anm. 1233 (weitere Lit.) Taf. 19, 2 (Farbabb.); Bragantini 1993, 1011 Abb. 7 (sw). 8 (Farbabb.). – Die linke, kellnernde Figur wurde, offenbar wegen der kurzen Tunika, zumeist für einen Mann gehalten, s. Fröhlich 1991, 216; Bragantini 1993, 1009 zu Abb. 7 (›un servo‹); Clarke 2003, 310 Anm. 36 (›a male servant‹). Dagegen sprechen aber die zu einem Haarknoten hochgebundenen langen Haare. Zudem unterscheidet sich diese Figur von dem männlichen Kellner in dem – gleich nachfolgend zu besprechenden – Schank-Bild von der Südwand (S 2) dadurch, dass die Tunika sowohl die Oberarme als auch einen größeren Halsausschnitt freilässt.

mit der Rechten gießt sie aus einem kleinen Gefäß dem Kunden einen Trunk in seinen großen Becher. Dieser Mann stellt wegen der Lanze in der Linken offenbar einen Soldaten vor. Über seinem Kopf befindet sich ein Graffito mit den Worten: *da fri(gi)dam pusillum*, also »Gib ein wenig kaltes (Wasser) hinzu!«³⁶ Der Gast bittet also darum, ihm den Wein, wie in der Antike üblich, zu verdünnen.

In dem zweiten Bild, an der gegenüberliegenden Südwand, steht der Gast links im Bild (S 2, Taf. 4, 3 a. b)³⁷. Er trägt über einer gelben, knielangen Tunika einen blauen Mantel und streckt mit beiden Händen einen großen Becher vor. Dergestalt wendet er sich an den rechts stehenden, diesmal männlichen Kellner. Dieser ist mit einer kurzen roten Tunika bekleidet, hat den linken Arm angewinkelt und hält in der Rechten dem Gast ein Gefäß entgegen. Über dem Haupt des Gastes standen die Worte eingeritzt: *adde calicem setinum*, also: »Gib (mir) noch einen Becher Setiner (Wein)!«³⁸ Der Gast ersucht den Bediensteten also darum, ihm von dem Wein derselben gehobenen Sorte, die er bereits genossen hat, weiteren nachzuschicken, wobei das beidhändige Vorstrecken des großen Trinkgefäßes die Intensität und Dringlichkeit dieser Bitte veranschaulicht.

Die beigegefügteten Sätze wurden, da sie nicht aufgemalt, sondern eingeritzt sind, erst nachträglich zugefügt und geben somit wahrscheinlich Auskunft über das Rezeptionsverhalten von Besuchern des Lokals. Bemerkenswert ist dabei, dass unter den zahlreichen Bildern in diesem Lokal offenbar nur diesen beiden Schankszenen Graffiti zugefügt wurden: dass also nur diejenigen beiden Bilder, in denen der Ausschank von Wein thematisiert ist, zu schriftlichen Reaktionen inspirierten. In beiden Fällen ist es zudem jeweils der gemalte Gast, der ins Gespräch tritt und seine durstige Bitte artikuliert; auch dies könnte auf reale Gäste als Urheber deuten.

Die beiden Sätze können nicht sehr lange nach der Entstehung der Bilder eingeritzt worden sein. Ob und in welcher Weise die Schreiber hier ihre eigenen Erfahrungen in diesem Lokal artikulierten, liegt völlig im Dunkeln; die beiden Kommentare müssen nicht ernst, sondern könnten durchaus scherzhaft gemeint gewesen sein, insofern als man sich in einen Fall über eine übertriebene Weinverdünnung und im anderen über das Fehlen einer besseren Weinsorte, wozu der geschätzte Setiner zählte, mokieren wollte³⁹. Für die Verstehbarkeit der Szenen ist dies aber irrelevant, denn den gemalten Gästen werden ihre Bitten ja ganz eindeutig erfüllt. Die beiden Sätze nehmen die Vorlage, die die Szenen boten, auf, indem sie deren Mitteilungsgelalt, mit welcher Absicht auch immer, ausdeuten und konkretisieren⁴⁰. Wegen dieser engen

³⁶ CIL IV 1291.

³⁷ Helbig 1868, Nr. 1504, 2; Collignon 1903, 128 Taf. 1, 1 (Aquarell M. P. Gusman); Mau 1908, 422; Reinach 1922, 254, 3; Fröhlich 1991, 215 Nr. 2 mit Anm. 1227 (weitere Lit.) Taf. 18, 2 (Farbabb.); Bragantini 1993, 1015 Abb. 16, 17. – Der Kopf des linken Mannes wurde herausgeschnitten und gestohlen; den vorherigen und derzeitigen Zustand zeigen die Abbildungen bei Bragantini 193, 1015 Abb. 16 (noch mit Kopf) und 17 (ohne Kopf). Bei dem rechten Mann hatte man, wie die Schnittspuren zeigen, schon vorher den Kopf herauszuschneiden versucht, wurde damit aber nicht fertig.

³⁸ CIL IV 1292. – Auch über dem rechts stehenden Bediensteten waren einige Buchstaben eingeritzt, für die Helbig (1868, Nr. 1504, 2) versuchsweise die Lesart *have* vorschlug; in diesem Falle hätte der Kellner auf die Bitte des Gastes mit einem freundlichen Gruß reagiert.

³⁹ Während Mau (1908, 422) den Satz als Beleg dafür ansah, dass hier tatsächlich Wein aus Setia zu haben war, deutete etwa Clarke (2003, 310 Anm. 36) das Ersuchen des Gastes als scherzhafte Beschwerde über das bescheidene Weinangebot. – Zur Weinversorgung in Gaststätten s. Kleberg 1963, 47–50.

⁴⁰ Das Verfahren, bestehende Bilder durch verbale Graffiti zu kommentieren, ist ansonsten vor allem bei Graffitizeichnungen anzutreffen, wobei auch hier die Inschriften mitunter den Inhalt der Bilder erweitern oder umdeuten; s. hierzu Langner 2001a, 82–84.

inhaltlichen Bezugnahme und ihrer zeitnahen Entstehung geben die Graffiti Hinweise auf die intendierte Zielrichtung der Bilder. Diese sollten dem Betrachter offenbar kundtun, dass der durstige, von spezifischen Wünschen getriebene Gast hier, also in diesem Lokal, an der richtigen Adresse ist.

In dieselbe Richtung geht offenbar auch die Intention des Schank-Bildes aus der *caupona* des Salvius (**Bild 2**, Taf. 4, 1), das eine enge Affinität zu den beiden Bildern aus dem Lokal in der Via di Mercurio aufweist. Auch hier wird Wein angeboten, der, wie die begehrllich vorgestreckten Arme beider Gäste zeigen, auf ausgesprochen positive Resonanz stößt. Und auch hier ist sehr motiviertes Personal im Einsatz: Die Kellnerin hat, mit zwei Gefäßen nahend, im Wortsinn alle Hände voll zu tun und bemüht sich, die Wünsche ihrer Gäste zu erfüllen.

4) Die eigenwertige Rolle des Personals

Für das Verständnis des Schank-Bildes aus der *caupona* des Salvius (**Bild 2**, Taf. 4, 1) ist noch etwas anders wichtig: der Umstand nämlich, dass die Kellnerin ganz anders in Szene gesetzt ist, als dies bei zahlreichen anderen Darstellungen von Dienstpersonal in der römischen Kunst der Fall ist.

Ein Kontrastbeispiel bietet ein Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio, in dem ein männlicher Bediensteter einer Gruppe zechender Gäste aufwartet (**S 3**, Taf. 8, 1. 2)⁴¹. Dieser mit einer kurzen Tunika bekleidete Bedienstete hält in der gesenkten linken Hand einen Krug, dazu in der erhobenen Rechten einen Becher, und ist von den übrigen Figuren überdeutlich abgesetzt: Erstens ist er erheblich kleiner als die sitzenden Gäste, zweitens ganz an den Bildrand verbannt, und drittens verharret er in völliger Passivität, darauf wartend, gerufen zu werden. Er ist mit allen gestalterischen Mitteln als inferiore Randfigur ins Bild gesetzt.

Die Kellnerin aus der *caupona* des Salvius hat zwar dieselbe Aufgabe wie dieser Bedienstete, sie trägt ebenfalls eine einfache Tunika und hält in beiden Händen jeweils ein Weingefäß. Aber ansonsten unterscheidet sie sich grundlegend von ihm. Sie ist ungleich größer dargestellt, ja sogar größer als ihre Gäste. Sie steht nicht demütig am Rande, sondern beherrscht die rechte Bildhälfte. Und sie greift, indem sie sich mit ihren vorgestreckten Gefäßen auf die Gäste zubewegt, aktiv in das Geschehen ein; hierbei ist sie auch keineswegs stumm, doch dazu unten mehr.

Ist dies nun, wie John Clarke postuliert hat, eine verkehrte Welt, in der das Personal die Herrschaft übernommen hat und Männer von Frauen diskriminiert werden?⁴² Wohl kaum.

Die besprochenen Wandbilder zeigen beispielhaft, dass es zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten gab, Bedienstete in Szenen zu setzen, und dass die Entscheidung hierbei ganz von der jeweiligen Darstellungsabsicht abhing. In dem Bild mit den sitzenden Zechern aus der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 3**, Taf. 8, 1. 2) stehen die als Gruppe auftretenden Gäste und ihr Wohlleben im Zentrum, so dass der Kellner an den Rand gedrängt wird. In dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius (**Bild 2**, Taf. 4, 1) hingegen ist die Beziehung zwischen Gast und Personal zum Thema gemacht, und dementsprechend verkehren die Figuren

⁴¹ Zu diesem Bild s. u. S. 175 f.

⁴² Clarke (2003, 165–167) sieht hier zusätzlich eine sexuelle Demütigung im Spiel, denn er hält die beiden Zecher für Kinäden, also passive Homosexuelle, über deren defizitäre Männlichkeit sich die Kellnerin mokiere. Zur einigermaßen skurrilen Entstehungsgeschichte dieser These s. u. Anm. 100.

auf Augenhöhe miteinander. Die Kellnerin tritt mit derselben selbstverständlichen Autorität in Erscheinung wie ihre Berufskollegen in den beiden Schank-Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio (N 2 und S 2, Taf. 4, 2; 4, 3 a. b) oder auch die Verkäufer und Verkäuferinnen in den oben besprochenen Verkaufsszenen (Taf. 5. 6)⁴³.

In dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius spielen also, anders als von Clarke postuliert, weder Geschlechts- noch Standesunterschiede eine Rolle⁴⁴. Die Kellnerin tritt hier nicht primär als Frau, sondern als Vertreterin des Personals auf; ihre Geschlechtszugehörigkeit ist dabei sekundär. Und sie fungiert, da sie ihren Gästen weder durch ihre Positionierung noch Größe oder Aufmachung untergeordnet ist, auch nicht als Vertreterin einer Unterschicht. Ihre soziale Stellung ist nicht spezifiziert; aus dem Bild geht weder hervor, ob es sich um eine Sklavin, Freigelassene oder Freie handelt, noch, ob sie eine weisungsgebundene Mitarbeiterin, eine Wirtsgattin oder gar Wirtshausbesitzerin bzw. -pächterin vorstellt. Ihre Rolle in diesem Bild ist diejenige einer zuvorkommenden Vertreterin des Personals, deren Aufgabe darin besteht, mit ihren Gästen in eine für beide Seiten erfreuliche Beziehung zu treten.

5) Der beigefügte Wortwechsel: Konfliktschlichtung

Zu fragen ist nun, wie bei dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius die beigeschriebenen Aussprüche auf die bildliche Darstellung bezogen sind.

Es handelt sich um einen kurzen Wortwechsel, an dem sich alle drei Figuren beteiligen⁴⁵. Der linke Gast ruft *hoc*, also: »hierher!⁴⁶, und meldet damit seinen Anspruch auf den nahenden Wein an. Dagegen erhebt nun aber sein Nachbar, sich zum Sprecher zurückwendend, Protest und ruft: *non / mia est*, also: »Nein! Meins ist es!«. Dieses Gezänk veranlasst die Kellnerin zum Einschreiten. Sie sagt zunächst: *qui vol / sumat*, »Wer auch immer es will, der nehme es!⁴⁷, und setzt dann hinzu: *Oceane / veni bibe*, »Oceanus, komm her und trinke!«.

Umstritten ist hierbei, wer mit der Anrede als *Oceanus* gemeint ist. Zumeist wird angenommen, dass die verärgerte Kellnerin hier einen dritten, nicht dargestellten Mann herbeiruft, ob einen Gast oder den Wirt selbst, der entweder tatsächlich *Oceanus* hieß oder aber, so die gängigere Vermutung, wegen seiner kräftigen Statur diesen Spitznamen trug⁴⁸.

⁴³ Wie frei man auch hier bei der personellen Gewichtung war, zeigt die Abstufung in den Größenverhältnissen der Figuren in dem Ladenschild-Relief aus Ostia (Taf. 5, 1). Der Kunde, der von der Verkäuferin die Frucht entgegennimmt, ist zwar ein erwachsener Mann, aber dennoch deutlich kleiner dargestellt als die Frauen hinter dem Ladentisch. Der Grund hierfür lag offenbar in dem Bestreben, Überschneidungen mit den hinter ihm aufgehängten Vögeln zu vermeiden: Wichtiger als die adäquate Darstellung dieses Mannes war es, das prachtvolle Geflügel in ganzer Größe sichtbar zu machen.

⁴⁴ Zu Clarkes Deutung, die die soziale und vor allem die Geschlechterfrage ins Zentrum stellt, s. o. S. 159 f.

⁴⁵ Lit. zu den Beischriften: s. o. Anm. 19.

⁴⁶ *hoc* steht hier wohl nicht für *hic*, »hier«, sondern für *huc*, »hierher«, wie Todd (1939, 5) anhand umgangssprachlicher Belege für *huc* plausibel machen konnte.

⁴⁷ Wie Todd (1939, 6) anhand von Parallelen zeigte, ist *vol* wahrscheinlich als reduzierte Form des Futurs *volet* anzusehen.

⁴⁸ Todd (1939, 6) verweist darauf, dass dieser Name häufiger belegt ist, nimmt hier aber zugleich einen bildhaft-humoristischen Hintersinn an (»a burly and formidable person«). In diesem Sinne auch, besonders markant, Clarke 2003, 165: »the beefiest character in the bar«. – Anders Fröhlich (1991, 212 f.), der wegen des starken Realitätsbezuges der Bilder für einen Eigennamen votiert.

Der Umstand indes, dass sich die Kellnerin den beiden sitzenden Gästen zuwendet, spricht klar dafür, dass sie auch einen von diesen anspricht. Ein nicht anwesender Dritter ist ja auch gar nicht vonnöten, da sich der *Oceane*-Satz zwanglos auf einen der beiden Sitzenden beziehen lässt. Denn im Kontext eines Weinlokals spielt der Name des *Oceanus*, also der Personifikation des Weltmeeres, wohl nicht auf Leibesfülle, sondern eher auf die verkraftbare Füllmenge des Betreffenden an: also auf seine außergewöhnliche, menschliches Normalmaß übersteigende Fähigkeit, Flüssigkeiten – und das kann hier nur Wein sein – in sich aufzunehmen. Da Trinkfestigkeit ja nicht mit Beileibtheit einhergehen muss, besteht kein Anlass, von den beiden Sitzenden abzurücken⁴⁹. Es spricht also nichts gegen die nächstliegende Annahme, dass die Kellnerin einen der beiden fordernden Gäste anspricht; dabei kommt am ehesten wohl der rechte Gast in Frage, der dem Wein am nächsten sitzt und seine Ansprüche zuletzt und mit besonderem Nachdruck angemeldet hat.

Die Art, wie dieser Wortwechsel konzipiert ist, findet nun eine enge Parallele in einer gut bekannten, recht ungewöhnlichen Grabstele aus Aesernia, die ebenfalls im mittleren 1. Jh. entstand (Taf. 6, 1)⁵⁰. Das Reliefbild zeigt einen an seinem Kapuzenmantel kenntlichen Reisenden, der sein gesattelttes Maultier hinter sich herzieht und sich gerade von seiner Herbergswirtin verabschiedet. Die beiden Figuren haben jeweils den rechten Arm mit geöffneter Hand vorgestreckt, sie befinden sich also, lebhaft gestikulierend, im Gespräch. Was sie besprechen, verraten die Zeilen darüber⁵¹. Der Gast sagt: *copo computemus*, also: »Wirtin (*caupo*) wir wollen abrechnen.« Daraufhin zählt die Wirtin auf: *habes vini I pane(m) / a(sses) I pulmentar(ium) a(sses) II*, also: »Du hast einen Sextarius (also Schoppen) Wein. Brot: 1 As. Zukost: 2 As.« Der Gast ist einverstanden und antwortet: *convenit*, »Das stimmt«. Also fährt die Wirtin mit dem nächsten Posten fort: *puell(am) / a(sses) VIII*, »Das Mädchen: 8 As.« Auch hier hat der Gast nichts einzuwenden: *et hoc convenit*, »Auch das ist in Ordnung«. Schließlich kommt die Wirtin zum letzten Punkt: *faenum // mulo a(sses) II*, also: »Heu für das Maultier: 2 As.« Und dieser vergleichsweise geringe Posten veranlasst den Gast zu dem klagenden Ausruf: *iste mulus me ad factum / dabit*, also: »Ach, dieses Maultier wird mich noch in den Ruin treiben!«.

Hier diskutiert also, ebenso wie in dem Wandbild aus der *caupona* des Salvius, eine Vertreterin des Gaststättengewerbes mit einem Kunden über die gebotenen Dienstleistungen. Der Gast nimmt diese Leistungen, wie der Gesprächsverlauf zeigt, gern in Anspruch, hat aber am Ende unerwartet etwas auszusetzen. Der Dialog wird dazu benutzt, im letzten Satz mit einer überraschenden Wendung aufzuwarten.

Dasselbe ist nun auch bei dem Wortwechsel in der *caupona* des Salvius der Fall. Hier besteht die Wendung darin, dass die verärgerte Kellnerin zunächst völliges Desinteresse an dem Gezänk der beiden Gäste bekundet – ihr sei es ganz egal, wer den Wein bekommt –, dann aber plötzlich ihre Meinung ändert und mit dem Satz »*Oceanus*, komm her und trinke!« doch eine Entscheidung trifft. Dabei gibt sie zwar einem der beiden Streithähne den Vorzug, lässt aber den Gewinner nicht ungeschoren davonkommen, sondern macht sich mit der Anrede als *Oceanus* über ihn und seinen übermäßigen Durst lustig.

⁴⁹ Auch Clarke (2003, 165) favorisiert die Ansprache eines der Sitzenden, bezieht aber den Namen *Oceanus* auf das Erscheinungsbild des Betreffenden und interpretiert den Satz dementsprechend als spöttisch gemeint: »Okay, big boy, come and get it!«.

⁵⁰ Paris, Louvre. Lit.: Kleberg 1963, 36 f. zu Abb. 8; Diebner 1979, 174 f. Kat. Is 62 Taf. 38 Abb. 62.

⁵¹ CIL IX 2689.

6) Das Verhältnis zwischen Bild und Text

Die Gegenüberstellung des Schank-Bildes aus der *caupona* des Salvius und der Grabstele aus Aesernia ist aber noch in anderer Hinsicht aufschlussreich, nämlich bezüglich des Verhältnisses zwischen Text und Bild.

In der bisherigen Forschung hat man es stets als selbstverständlich angesehen, dass bei den Bildern aus der *caupona* des Salvius Text und Bild eng aufeinander bezogen sind und nahezu identische Aussagen übermitteln; hierbei wurde auch auf die Ähnlichkeit mit heutigen Comic-Strips verwiesen⁵². Diese Analogie führt aber bei beiden Denkmälern, dem Wandbild wie der Reliefstele, in die Irre, denn die Bilder illustrieren nicht den jeweiligen Gesprächsverlauf. In beiden Fällen sind die szenischen Darstellungen an sich ja ganz unspektakulär und bereiten keineswegs auf die Schlusspointe vor. Man kann sich die beiden Bilder genauso gut mit anders verlaufenden Gesprächen oder auch ganz ohne Beischriften vorstellen. In dem Wandbild aus der *caupona* des Salvius deutet allenfalls die Kopfwendung des rechten Gastes auf eine mögliche Konfliktsituation, aber auch hier haben die beigelegten Aussprüche einen klaren Mehrwert.

Beide Denkmäler bieten also jeweils einen doppelten Überraschungseffekt: zum einen die pointierte Wendung innerhalb des beigelegten Wortwechsels, zum anderen aber eben auch den Umstand, dass die Szene überhaupt durch einen Wortwechsel belebt ist.

In der Schankszene aus der *caupona* des Salvius tritt die Kellnerin als selbstbewusste Vertreterin des Personals in Erscheinung, und in ebendieser Rolle greift sie auch in das beigelegte Gespräch ein. Dabei wird ihr Rollenbild um einen eigenen Aspekt bereichert und deutlicher akzentuiert, indem ihr der Text Autorität und Entscheidungsbefugnis attestiert. Die starke Gewichtung dieser Frau erklärt sich ganz offenkundig mit den realen Machtverhältnissen in einem solchen Lokal, in dem das Personal, welchen Geschlechts auch immer, die nötige Ordnungsmacht darstellt. Das Gespräch stellt klar, wer hier im Konfliktfall die Deutungshoheit und Entscheidungsgewalt hat. Diese Kellnerin führt ihre Rolle als Vertreterin der lokalen Autorität nicht nur pflichtbewusst, sondern, wie ihr ebenso entschiedener wie schnippischer Schlusssatz zeigt, mit besonderer Souveränität aus.

B. Das Thema Würfelspiel

1) Das Würfel-Bild aus der *caupona* des Salvius und Verwandtes

Ein weiteres, in beiden Wirtshäusern vertretenes Bildthema ist die Vorführung von Männern beim Würfelspiel.

Das betreffende dritte Bild aus der *caupona* des Salvius zeigt zwei Männer, die einander auf Hockern gegenüber sitzen und auf den Knien ein Spielbrett halten (**Bild 3**, Taf. 7, 1)⁵³. Beide Figuren tragen kurze Tuniken, der linke eine dunkelrote, der rechte eine gelbe, und

⁵² Fröhlich 1991, 212.

⁵³ Baltzer 1983, 62. 103 f. Nr. 67 Abb. 94; Fröhlich 1991, 212 Taf. 63, 1; Bragantini 1994, 370 Abb. 6; Clarke 2003, 167 Taf. 10 (Farbabb.). – Nicht sicher zu entscheiden ist, ob die etwas kräftiger gezeichneten Kinn-Konturen der Männer in diesem und dem folgenden Bild Bärte meinen oder nicht. Fiorelli (1876, 194) bezeichnet (gefolgt von Clarke 2003, 166) die Männer als bärtig, aber darauf ist nicht unbedingt Verlass, da er die zechenden Männer im Schank-Bild (**Bild 2**, Taf. 4, 1) als Frauen bezeichnet. Bei Mau 1878, 193 werden jedenfalls keine Bärte erwähnt.

an den Füßen Sandalen, wobei sie die Füße in Schrittstellung auseinandergesetzt haben. Auf dem Spielbrett liegen einige Würfel. Der linke Spieler hält in der angewinkelt vorgestreckten Rechten einen Würfelbecher, und sein Gegenüber deutet mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Rechten in dessen Richtung auf den Tisch und blickt seinen Mitspieler dabei an.

In den Beischriften wird, so wie im links benachbarten Schank-Bild (**Bild 2**, Taf. 4, 1), ein Wortgefecht vorgeführt, wobei auch hier die Äußerungen jeweils über dem Kopf des Sprechers stehen⁵⁴. Der linke Spieler, mit dem Würfelbecher in der Hand, sagt: *exsi*, also: »Ich bin draußen!«, was offenkundig in dem Sinne von »Ich habe gewonnen!« zu verstehen ist⁵⁵. Daraufhin wirft ihm sein Gegenüber Betrug vor, indem er sagt: *non / tria, duas / est*, also: »Es ist keine Drei, sondern eine Zwei!« (zu ergänzen in dem Sinne: »die du gewürfelt hast«). Hier ist also ein Streit im Gange, und zu fragen ist, ob und inwiefern dies auch im Bild selbst zu sehen ist.

Für die Darstellung zweier Spieler gibt es zahlreiche Parallelen in kaiserzeitlichen Grabreliefs gerade auch des 1. Jhs. n. Chr.⁵⁶ Die meisten bekannten Darstellungen stammen aus Oberitalien, wobei das sehr standardisierte Kompositionsschema zwei einander gegenüber-sitzende Spieler zeigt, die zumeist ein Spielbrett auf den Knien halten⁵⁷. Ein zeitnahes Beispiel ist die in flavischer Zeit entstandene, wahrscheinlich aus Rom stammende Marmorurne der Margaritis, die von einem Patron für seine Sklavin gestiftet wurde und im Reliefbild eine Frau und einen Mann beim Spiel zeigt, wohl zur Erinnerung an die einstige glückliche Zweisamkeit (Taf. 7, 4)⁵⁸. Wichtig ist hierbei, dass in solchen Grabreliefs, in denen es stets um mustergültige Eintracht geht, die Spieler mitunter recht lebhaft gestikulieren. So zeigt etwa ein im 1. Jh. n. Chr. entstandener Grabaltar aus Turin zwei Männer mit einem Spielbrett auf den Knien, von denen der linke Spieler auf das Brett weist, während der rechte die Hand, offenbar in einem Redegestus, erhoben hat und dabei fast die Schulter seines Gegenübers berührt⁵⁹.

Die einzigen Motive, die man in dem Wandbild aus der *caupona* des Salvius als Indizien für eine Meinungsverschiedenheit ansehen könnte, sind die Geste des rechten Spielers, der in Richtung des Würfelbechers seines Kontrahenten auf den Tisch deutet, und der Umstand, dass er diesen dabei anblickt. Aber beides kann, wie die Grabreliefs zeigen, auch als Ausdruck lebhafter Beteiligung zu verstehen sein.

2) Die Würfel-Bilder aus den beiden *cauponae* im Vergleich

Das betreffende Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio zeigt nicht allein die beiden Spieler, sondern insgesamt vier Personen (**S 1**, Taf. 7, 3)⁶⁰.

⁵⁴ Lit. zu den Beischriften: s. o. Anm. 19.

⁵⁵ Hierzu s. Fröhlich 1991, 212 mit Anm. 1218.

⁵⁶ Hierzu eingehend Fröhlich 1991, 220 mit Anm. 1249–1253.

⁵⁷ Beispiele zusammengetragen von Baltzer 1983, 60–64. 103 Nr. 61–66 mit Abb. 90–93.

⁵⁸ Paris, Cabinet des Médailles Inv. 54 Lat. 49. Inschrift auf der Tabula: *D. M. / Margaridi ser. / Mallius Herma / b. m. fec.* Lit.: CIL VI 22168; Baltzer 1983, 104 Nr. 70 Abb. 98 (fälschlich in antoninische Zeit datiert); Sinn 1987, 68. 154 Kat. 253 Taf. 46 a.

⁵⁹ Turin, Museo di Antichità, Grabaltar des L. Sevdio Aelianus und der Atilia Chreste; s. Baltzer 1983, 61. 103 Nr. 61 Abb. 90 (mit weiterer Lit.).

⁶⁰ Helbig 1868, Nr. 1504, 3; Collignon 1903, 129 f. Taf. 2, 2 (Aquarell M. P. Gusman); Reinach 1922, 254, 5; Baltzer, 1983, 62. 104 Nr. 68 Abb. 95; Fröhlich 1991, 214 f. Nr. 1 mit Anm. 1226 (Lit.) Taf. 18, 1 (Farbabb.); Bragantini 1993, 1014 Abb. 13–15.

In der Bildmitte sind die beiden Protagonisten wieder an einem Spielbrett zugange, das hier allerdings auf einem Tisch liegt. Der linke Spieler sitzt auf einem Hocker, hält in seiner angewinkelt vorgestreckten, knapp über dem Brett befindlichen Rechten einen kleinen und in der hoch erhobenen Linken einen größeren Becher. Sein Mitspieler rechts sitzt nicht, sondern steht in lebhafter Bewegung und weiter Schrittstellung neben dem Tisch und weist, sich nach vorn beugend, mit der rechten Hand auf das Spielbrett. Zwei weitere Figuren rahmen die Kerngruppe: Rechts steht ein größerer Mann mit erhobenen Händen, der in der Rechten einen Becher emporhält, und von links bewegt sich ein kleinerer Mann auf den Tisch zu.

Die beiden Spieler gestikulieren in ähnlicher Weise wie die Akteure in dem Bild aus der *caupona* des Salvius: Der linke Spieler hat jeweils die rechte Hand angewinkelt vorgestreckt und hält darin einen Becher, und sein Gegenüber deutet mit der ausgestreckten Rechten auf das Spielbrett. Diese gestischen Übereinstimmungen haben zu der Vermutung Anlass gegeben, dass hier, in Analogie zu dem Würfel-Bild aus der *caupona* des Salvius, ebenfalls ein Streit dargestellt sein könnte⁶¹. Dieser Analogieschluss ist aber nicht zwingend, da in der *caupona* des Salvius der Tatbestand eines Streites erst aus dem beigeschriebenen Wortwechsel unmissverständlich hervorgeht.

Die beiden hauptsächlichen Besonderheiten des Bildes in der *caupona* in der Via di Mercurio liegen darin, dass der rechte Spieler nicht sitzt, sondern aufgesprungen ist, und dass dem Spiel zwei lebhaft bewegte Zuschauer beiwohnen. Die Frage, ob damit ein Konflikt angezeigt werden sollte, ist mangels Parallelen nicht zu entscheiden. Die Darstellung selbst liefert jedenfalls keinen expliziten Hinweis auf eine Auseinandersetzung, und so spricht nichts dagegen, die Bewegtheit der Figuren dergestalt zu verstehen, dass der rechte Spieler einfach besonders engagiert bei der Sache ist und die beiden Zuschauer lebhaften Anteil an dem offenkundig aufregenden Spiel nehmen. Eher gegen einen Streit könnte der Umstand sprechen, dass es in allen anderen Bildern an der Südwand (Taf. 3) durchweg sehr einvernehmlich zugeht.

Jedenfalls ist der Unterschied zwischen den beiden Spielszenen bemerkenswert: In dem Bild aus der *caupona* des Salvius ist der Streit, der den Beischriften zufolge im Gange ist, in der szenischen Darstellung nicht explizit und unter Ausnutzung der verfügbaren darstellerischen Mittel zur Anschauung gebracht. Das Erregungspotential der beiden Spieler ist deutlich geringer als in dem Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio, in dem es zwar deutlich temperamentvoller und energiegeladener zugeht, aber unklar bleibt, ob überhaupt ein Konflikt stattfindet.

Von diesen Unsicherheiten abgesehen, liegt die zentrale Gemeinsamkeit der beiden Bilder darin, dass sie mit dem Würfelspiel eine für ein solches Lokal typische Betätigungsmöglichkeit vorführen⁶². Während in dem Bild aus der *caupona* des Salvius die beiden Spieler ihre Hände zum Festhalten des Brettes und zum Spielen benutzen, halten in dem Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio der rechte Zuschauer und wohl auch der mit zwei Bechern hantierende linke Spieler ein Trinkgefäß in der Hand. Die Präsenz von mehr als zwei Figuren wurde dazu genutzt, das Thema des Weingenusses ins Spiel zu bringen und dergestalt einen inhaltlichen Bezug zu den anderen Bildern aus diesem Raum, in denen Wein getrunken wird, herzustellen.

⁶¹ Fröhlich 1991, 215.

⁶² Hierzu s. u. S. 190.

3) Ein Sonderfall: Das Rauswurf-Bild aus der *caupona* des Salvius

Das vierte und letzte Bild des Frieses aus der *caupona* des Salvius zeigt zwar ein anderes Thema, schließt aber inhaltlich direkt an die vorangehende Würfelszene an. Das Bild ist mittlerweile stark zerstört, lässt sich aber über ältere Zeichnungen und Photographien einigermaßen rekonstruieren (**Bild 4**, Taf. 7, 2; vgl. Taf. 1, 1. 2)⁶³.

Dargestellt sind drei Männer, die in eine heftige Auseinandersetzung verwickelt sind. Links stehen sich zwei Kontrahenten gegenüber, die kurze Tuniken sowie Sandalen tragen, wobei das Gewand des linken Mannes dunkelrot, das des rechten gelb ist. Die beiden Figuren stehen so nah beieinander, dass sich ihre Oberkörper auf ganzer Höhe berühren, und sie bedrohen sich. Der linke Mann packt seinen Kontrahenten mit der Rechten an der Schulter und reckt die geballte linke Faust zum Schlag nach oben. Von rechts kommt ein dritter, mit einer kurzen gelben, diesmal gegürteten Tunika bekleideter Mann in gebückter Haltung hinzu und stemmt sich mit beiden Händen gegen das Gesäß des vor ihm Stehenden.

Bei den beiden Streithähnen handelt es sich um dieselben Männer, die in der vorangehenden Würfelszene in Streit geraten sind. Dies geht bereits daraus hervor, dass ihre Bekleidung jeweils farblich übereinstimmt. Vor allem aber stellen die beigeschriebenen Aussprüche über ihren Köpfen klar, dass hier der im Würfel-Bild angedeutete Streit weitergeführt wird und kulminiert⁶⁴. Der linke Streithahn schimpft: *noxsi / a me / tria / eco / fui*, also: »Du Verbrecher, ich hatte die Drei, ich war's!«, worauf sein Kontrahent entgegnet: *orte fellator / eco fui*, also: »Hör auf, du Fellator (am elegantesten wohl von Emil Presuhn übersetzt mit: »Elender Spitzbube«⁶⁵), ich war's!«, was hier im Sinne von: »Nein, ich hatte die Drei gewürfelt!« zu verstehen ist⁶⁶. Die Lösung naht in Gestalt des dritten Mannes, der die beiden mit den Worten wegzuschieben sucht: *itis / foras / rixsatis*, also: »Geht raus, kämpft draußen!«⁶⁷.

Während die vorangehende Würfelszene, wie gesehen, in einer festen Bildtradition steht, ist dies bei dem vierten Bild des Frieses definitiv nicht der Fall. Das Fehlen unmittelbarer Parallelen ist freilich unschwer mit dem geringen Bedarf an derartigen Darstellungen erklärbar: Weder an Grabdenkmälern noch an Ladenschildern oder gar in Wohnräumen galten sich raufende Zivilisten als adäquater Bildschmuck⁶⁸.

⁶³ Fröhlich 1991, 212 f. Taf. 63, 2; Bragantini 1994, 370 Abb. 6; Clarke 2003, 167 Abb. 95 (Zustand jeweils vor der Reinigung). – Die maßgeblichen, von G. Discanno angefertigten Zeichnungen wurden von Fiorelli 1876, Taf. 6 vorgelegt.

⁶⁴ Lit. zu den Beischriften: s. o. Anm. 19.

⁶⁵ Presuhn 1882, 4.

⁶⁶ Das am Anfang stehende *orte* wurde gelegentlich – zuletzt von della Corte 1965, 82 – als Vokativ des sonst nicht belegten Eigennamens *Ortus* angesehen. Deutlich größere Wahrscheinlichkeit hat die Erklärung von Todd 1939, 8, der *orte* als zusammengezogene Form von *oro te* betrachtet und, unter Verweis auf entsprechende Belegstellen, im Sinne von »Here, stop it!« oder »Come off it!« versteht.

⁶⁷ *foras* steht hier für *foris*; s. Todd 1939, 8.

⁶⁸ Ein Ausnahmefall ist die berühmte »Schlägerei im Amphitheater« (Neapel, Mus. Naz. 112222), die den Peristylgarten des kleinen Hauses I 3,23 (Peristyl n, Westwand) zierte; s. PPM I (Rom 1990) 77–81 Abb. 6 a. b s. v. I 3,23. Casa della Rissa nell' Anfiteatro (V. Sampaolo); Fröhlich 1991, 241–247 mit Anm. 1369 (weitere Lit.) Taf. 23, 2; Clarke 2003, 152–158 Abb. 89. Die ungewöhnliche Themenwahl ist offenkundig mit einer sehr speziellen Darstellungsabsicht zu erklären. Wie Fröhlich (1991, 246 f.) überzeugend begründete, hatte der Auftraggeber sehr wahrscheinlich, als Mitglied eines der pompejanischen *collegia*, also »Fancubs«, an der hier dargestellten, von Tac. ann. 14,17 beschriebenen Massenschlägerei des Jahres 59 n. Chr. teilgenommen und war derart stolz auf seinen Einsatz, dass er das Ereignis im Garten seines Hauses verewigt sehen wollte.

Wenn in der römischen Kunst Sterbliche miteinander kämpfen, dann tun sie dies auf Leben und Tod, mit ganzem Körpereinsatz und weit ausgreifenden Bewegungen⁶⁹. Die beiden Streiter aus der *caupona* des Salvius unterscheiden sich hiervon in jeder Hinsicht, denn jede heroische Note fehlt. Dem damaligen Betrachter muss aufgrund seiner Seherfahrungen sofort klar gewesen sein, dass hier keine Helden auftreten, zumal die beiden Kontrahenten einander ja, nah beieinander stehend, einstweilen nur mit Worten und Gesten bedrohen und, wie die Beischriften verraten, rechtzeitig, bevor es zum Äußersten kommt, von jemand Mächtigerem hinausgedrängt werden. Dass hier, wie man vermutet hat, der Wirt, also die höchste Autorität in einem solchen Lokal, gemeint ist⁷⁰, ist gut möglich, aber keineswegs zwingend⁷¹.

Dieses Bild ist das einzige des Frieses, bei dem die Aussagen von Text und Bild ganz eindeutig in dieselbe Richtung zielen: Die wüsten Beschimpfungen, die sich die beiden Kämpfhähne an den Kopf werfen, finden ihre Entsprechung in den Drohgebärden, mit denen sie einander auf den Leib rücken.

Nun gibt es zwar für die szenische Darstellung keine Parallelen, aber immerhin für den beigeschriebenen Text und seinen Sinngehalt: nämlich eine der Verhaltensmaßregeln, die in dem – ebenfalls im Vierten Stil ausgestalteten – Sommertriklinium der Casa del Moralista in Pompeji (III 4,2–3) auf die Wände gemalt sind⁷². Der über der linken Kline stehende Zweizeiler lautet, wobei der Anfang fehlt: *[—] lites / odiosaue iurgia differ, / si potes, aut gressus / ad tua tecta refer*, also: »Gezänk und Streitereien schieb auf, wenn du kannst, / oder lenke deine Schritte nach Hause!«⁷³.

Diese Ermahnung könnte ganz genauso auch über dem Rauswurf-Bild aus der *caupona* des Salvius stehen. Denn hier wird, wenn auch mittels eines Wortwechsels, genau dasselbe Anliegen artikuliert: Wenn man streiten will, soll man sich nach draußen begeben und verschwinden. Der Unterschied liegt nur darin, dass in der *caupona* diese Botschaft diskreter artikuliert wird, indem sie, anders als in der Casa del Moralista, nicht als direkte Ansprache an den Betrachter adressiert wird, sondern, auf die gemalten Figuren bezogen, ganz innerhalb des Bildrahmens bleibt.

C. Das Thema Weingenuss und die Verwandtschaft zu Gelageszenen

In insgesamt drei Bildern aus den beiden Gaststätten ist, wie oben gesehen, der Ausschank von Wein zum Thema gemacht (Taf. 4). Dabei tritt jeweils ein Vertreter des Personals einem oder, im Falle des Schank-Bildes aus der *caupona* des Salvius, zwei Gästen gegenüber, und die Bediensteten spielen eine zentrale und eigenwertige Rolle.

An diese Darstellungen lassen sich nun thematisch zwei weitere Bilder anschließen, die sich beide im Schankraum (b) der *caupona* in der Via di Mercurio befinden (S 3 und W 1, Taf. 8, 1. 2; 8, 3). Hier geht es zwar ebenfalls um den Weinkonsum, doch sind die Akzente

⁶⁹ Das ist auch bei der »Schlägerei im Amphitheater« – s. vorhergehende Anm. – der Fall; die zahlreichen Einzelkämpfe werden mit höchstem Einsatz und ausgreifenden Bewegungen ausgetragen.

⁷⁰ So etwa Fröhlich 1991, 213.

⁷¹ Zur fehlenden Darstellung personeller Binnenhierarchien s. u. S. 202 f.

⁷² Pompeji, Haus III 4,2, Sommertriklinium (12). Zu dem Raum und den Aufschriften (CIL IV 7698): PPM III (Rom 1991) 422–429 Abb. 26–39 s. v. III 4,2. Casa del Moralista o di C. Arrius Crescens (I. Bragantini); Clarke 2003, 233–239 Abb. 135–137; Ritter 2005, 365–367 mit Anm. 193. 195 (weitere Lit.) Abb. 20.

⁷³ PPM III (Rom 1991) 426 Abb. 33 s. v. III 4,2. Casa del Moralista o di C. Arrius Crescens (I. Bragantini).

deutlich anders gesetzt: Thematisiert wird nicht die Beziehung zwischen Gast und Personal, sondern im Zentrum stehen jeweils mehrere Gäste und ihr Wohlbefinden.

Das eine Bild befindet sich an der Südwand des Raumes und zeigt eine Gruppe von Zeichern, denen am rechten Bildrand ein kleiner Bediensteter aufwartet⁷⁴. Die Darstellung ist in wesentlichen Partien beschädigt, lässt sich aber über ältere Zeichnungen einigermaßen rekonstruieren (S 3, Taf. 8, 1. 2)⁷⁵.

Die Szenerie wird von vier Männern beherrscht, die auf Hockern um einen runden dreibeinigen Tisch herumsitzen. Zwei Männer, der zweite und der vierte von links, tragen über der Tunika einen Kapuzenmantel – *cucullus* – mit aufgesetzter Kapuze und sind damit als Reisende gekennzeichnet; der linke Mann trägt ebenfalls einen Mantel, ist allerdings barhäuptig. Alle vier Figuren sind in unterschiedlicher Weise mit Trinkgefäßen beschäftigt: Der erste Gast streckt beide Hände vor und hält dabei in der Linken eine Schale; der zweite hebt mit der Linken einen Becher zum Mund; der dritte beugt sich nach vorn zum Tisch und fasst mit der Rechten eine dort stehende Schale, wobei er in der Linken zusätzlich noch einen Becher hält; und der vierte hat seinen Becher mit der Rechten zum Mund geführt und trinkt gerade. Über der Tafelrunde befindet sich am oberen Bildrand ein Gestell, an dessen Haken verschiedenartige Esswaren, darunter Würste, nebeneinander aufgehängt sind. Und am rechten Bildrand steht der bereits oben erwähnte kleine Kellner, der mit einem Krug in der gesenkten linken Hand und einem Becher in der erhobenen Rechten aufwartet⁷⁶.

Wie Th. Fröhlich gezeigt hat, findet diese Darstellung einer Gruppe von Männern, die im Halbkreis um einen Tisch herum beim Weintrinken erscheinen, ihre Parallele in den Gelageszenen von Grabreliefs⁷⁷. Hier lagern die Akteure zwar zumeist auf Klinen, können aber durchaus auch sitzen. Ein zeitnahes Beispiel bietet die aus claudischer Zeit stammende querechteckige Reliefplatte von einem Grabbau aus Amiternum: Das Reliefbild zeigt zwei sechsköpfige Gelagegruppen, die mit Wein bedient werden, wobei die Männer der linken Gruppe auf Klinen lagern, diejenigen der rechten hingegen auf Hockern um einen dreibeinigen runden Tisch herumsitzen⁷⁸.

Die Affinität zu frühkaiserzeitlichen Gelagedarstellungen geht indes noch weiter und betrifft vor allem die Darstellung der Akteure und ihrer Beziehung zueinander. Hierfür finden sich enge Parallelen in der pompejanischen Wandmalerei selbst, und zwar in Gelagebildern aus Gelageräumen.

Ein gutes Vergleichsbeispiel bieten die dem frühen Vierten Stil angehörenden, um 50–60 n. Chr. entstandenen Mittelbilder aus dem Triklinium der Casa del Triclinio (V 2,4)⁷⁹. In diesen Gelagebildern ist der Weingenuss durch Gruppen von Männern ganz ähnlich als

⁷⁴ Museo Borbonico 1827, Taf. A unten; Helbig 1868, Nr. 1504, 5; Collignon 1903, 129 Taf. 1, 2 (Aquarell M. P. Gusman); Mau 1908, 422 Abb. 251; Reinach 1922, 254, 1; Kleberg 1963, 38 Abb. 11; Fröhlich 1991, 215 f. Nr. 3 mit Anm. 1228 (weitere Lit.) Taf. 19, 1 (Farbabb.); Bragantini 1993, 1016 Abb. 18 (Farbabb.); Dunbabin 2003, 81 f. Abb. 41 (sw).

⁷⁵ Museo Borbonico 1827, Taf. A unten.

⁷⁶ Zu dieser Figur s. o. S. 167.

⁷⁷ Fröhlich 1991, 219 f.

⁷⁸ Pizzoli, Chiesa di S. Stefano. Lit.: Dunbabin 2003, 79 f. Abb. 40; 224 Anm. 23 (weitere Lit.). Solche Darstellungen mit sechs oder zwölf männlichen Teilnehmern sind sehr wahrscheinlich auf öffentliche Bankette zu beziehen, die für Kollegien von Amtsträgern veranstaltet wurden.

⁷⁹ Zu diesem Haus und den Gelagebildern s. ausführlich Ritter 2005 (zur Datierung: Ritter 2005, 307 mit Anm. 19). – Lit. zu den einzelnen Bildern: s. u. Anm. 80. 163.

kollektives Ereignis in Szene gesetzt wie in dem Wandbild aus der *caupona*: Die im Halbkreis lagernden und damit in Beziehung zueinander gesetzten Gelageteilnehmer gebärden sich ebenfalls sehr lebhaft und hantieren dabei in ganz unterschiedlicher Weise mit ihren Trinkgefäßen. Gemeinsamkeiten zeigen sich aber vor allem auch in der Darstellung des Personals. Der kleine Kellner in dem Wandbild aus der *caupona* in der Via di Mercurio findet ein unmittelbares Pendant in dem Gelagebild von der Nordwand des Trikliniums der Casa del Triclinio, wo, ebenfalls ganz an den rechten Bildrand gedrängt, in ähnlich passiv-demütiger Positur ein kleiner Sklave steht, der auch eine kurze Tunika trägt und in beiden Händen jeweils ein Gefäß bereithält (Taf. 8, 4)⁸⁰. Und auch hier befindet sich ein runder dreibeiniger, mit Trinkgeschirr besetzter Tisch in der Bildmitte: Das Wohlergehen der Trinkgesellschaft steht derart im Vordergrund, dass das Personal an den Rand gedrängt wird und unwichtiger ist als das Mobiliar.

Die vier Gäste in dem Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio werden zwar, so wie in verwandten Gelagedarstellungen, beim kollektiven Weingenuss vorgeführt, doch sind hier zugleich eigene Akzente gesetzt.

Die eine Besonderheit liegt darin, dass einige Gäste als Reisende gekennzeichnet sind, also eine mobile Klientel vorstellen, so wie dies etwa auch in dem oben besprochenen Grabrelief aus Aesernia der Fall ist (Taf. 6, 1)⁸¹. Eine derartige Rollenspezifizierung ist unter den Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio sonst nur noch bei dem Soldaten anzutreffen, der in dem Schank-Bild von der Nordwand Wein nachgeschenkt bekommt (N 2, Taf. 4, 2).

Zum anderen beschränkt sich die Angebotspalette nicht allein auf Getränke, sondern gezeigt werden hier vor allem auch Speisen, wie sie in solchen Lokalen zu erhalten waren⁸². Die diversen, an dem Gestell über den Zechern aufgehängten Esswaren werden, nebeneinander aufgereiht, übersichtlich präsentiert, wobei der Schwerpunkt auf ihrer Vielfalt liegt. Diese Art der Vorführung eines reichen Nahrungsmittel-Angebots erinnert an Darstellungen des Lebensmittelverkaufs wie in dem oben besprochenen Ladenschild-Relief aus Ostia (Taf. 5, 1)⁸³.

Das zweite Bild aus der *caupona* in der Via di Mercurio, in dem Gäste beim Weingenuss zu sehen sind, befindet sich an der Westwand desselben Raumes (W 1, Taf. 8, 3)⁸⁴.

Das vierfigurige Bild zeigt in der linken Hälfte zwei nebeneinandersitzende Männer von vorn; da der gesamte obere linke Teil des Bildes zerstört ist, sind nur ihre Körper erhalten⁸⁵. Beide tragen über der Tunika einen Reisemantel und halten jeweils einen Becher. Der rechte Gast sitzt hinter einem rechteckigen Tisch, auf dem ein Krug steht. Gut erhalten sind die

⁸⁰ Neapel, Mus. Naz. 120031. H 63 cm, B 60 cm. Lit.: Fröhlich 1991, 225 f. Taf. 21, 2 (Farbabb.); PPM III (Rom 1991) 813 Abb. 38 s. v. V 2,4. Casa del Triclinio (V. Sampaolo); Clarke 2003, 243 Taf. 22 (Farbabb.); Dunbabin 2003, 58 f. Abb. 29; Ritter 2005, 311–315 mit Anm. 29 (weitere Lit.) Abb. 5 (Farbabb.).

⁸¹ s. o. S. 169 f.

⁸² Zur Bewirtung mit Speisen in Wirtshäusern: Kleberg 1963, 37–42; Packer 1978, 48 f.

⁸³ s. o. S. 163 f.

⁸⁴ Helbig 1868, Nr. 1504, 4; Collignon 1903, 129 Taf. 2, 1 (Aquarell M. P. Gusman); Reinach 1922, 254, 4; Fröhlich 1991, 216 f. Nr. 7 mit Anm. 1235 (weitere Lit.) Taf. 20, 1 (Farbabb.); Bragantini 1993, 1017 f. Abb. 20. 21 (sw). 22 (Farbabb.).

⁸⁵ Möglicherweise war der Kopf des rechten dieser beiden Männer seinem links sitzenden Nachbarn zugewandt, wie bei Reinach (1922, 254, 4) deutlich angegeben. Reinachs kleine und sehr schematische Zeichnung geht allerdings auf ein von Collignon 1903, Taf. 2, 1 publiziertes Aquarell zurück, das recht flüchtig ausgeführt ist, die Details nur verwaschen zeigt und in Reinachs klar konturierter Zeichnung gerade in der Darstellung des betreffenden Mannes (etwa darin, wie sein Mantel über den Kopf gezogen ist) deutlich verändert ist, so dass auf diese Überlieferung nicht unbedingt Verlass ist.

beiden Figuren in der rechten Bildhälfte. Auf einer Bank sitzt, leicht den beiden links Sitzenden zugedreht, mit auseinandergestellten Beinen ein dritter, deutlich größerer Mann in einer blaugrünen Tunika. Er hält in der Rechten einen Becher empor und fasst mit der gesenkten Linken einen Krug, den er auf dem Oberschenkel abgesetzt hat. Von hinten tritt an ihn ein wiederum kleinerer Mann in roter Tunika heran, fasst ihn offenbar am Oberarm und beugt sich zu seinem Kopf herab.

Die nebeneinandersitzenden, auf den Betrachter hin ausgerichteten Gäste erinnern an die beiden Männer in dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius (**Bild 2**, Taf. 4, 1), in ihrer stärker frontalen Ausrichtung aber noch mehr an die sitzenden Kunden in dem oben erwähnten Tuchhändler-Relief aus Rom (Taf. 6, 2)⁸⁶. Von diesen beiden Darstellungen unterscheidet sich das Bild in der *caupona* in der Via di Mercurio aber in einem ganz zentralen Punkt: darin, dass die sitzenden Zecher allein auf den Betrachter hin orientiert sind und keinen gemeinsamen Bezugspunkt im Bild selbst haben.

An Parallelen fehlt es auch hinsichtlich der Art, wie der rechte, vierte Mann von hinten an den dritten herantritt. Die Differenzierung in der Figurengröße und die Unterscheidung zwischen Sitzen und Stehen könnten darauf deuten, dass es sich bei dem Hinzutretenden um einen niederrangigen Vertreter des Personals handelt⁸⁷, doch dagegen spricht sein sehr vertraulicher Umgang mit dem Sitzenden. Ob er diesem, wie man vermutet hat, etwas Vertrauliches ins Ohr flüstert⁸⁸, lässt sich in Ermangelung entsprechender Vergleichsbeispiele kaum entscheiden. Klar ist nur, dass er sich in gesprächiger Weise um den sitzenden Gast kümmert, der, als die größere und damit wichtigere Figur, bestens mit Getränken versorgt ist und es sich sichtlich wohl sein lässt.

Hier werden also wieder, so wie in dem zuvor besprochenen Bild mit den Reisenden (**S 3**, Taf. 8, 1. 2), mehrere sitzende Gäste vorgeführt, die sich ihren Getränken hingeben. Der Unterschied liegt darin, dass die Sitzenden hier nicht als geschlossene Gruppe auftreten, sondern, nebeneinander aufgereiht, dem Betrachter als Einzelfiguren präsentiert werden. Hier steht also nicht der gemeinschaftsbildende Aspekt des Weinkonsums im Zentrum, sondern dieser wird als eher individuelles Phänomen in Szene gesetzt⁸⁹. Die auffallende Ausrichtung der drei sitzenden Gäste allein auf den Betrachter lässt vermuten, dass dieser, als direkt angesprochener Adressat der Szene, ermuntert werden sollte, es den drei Weingenießern nachzutun.

D. Das Thema Weintransport

Aus der *caupona* in der Via di Mercurio sind insgesamt drei, allerdings nur noch in Spurenelementen greifbare Bilder bezeugt, in denen es um den Transport von Wein geht. Das eine Bild befand sich im Schankraum (b), die beiden anderen zielen den Durchgangsraum (c).

Das Bild aus dem Schankraum (b) ist fast gänzlich zerstört, aber immerhin in einer alten, bald nach der Auffindung 1827 angefertigten Zeichnung dokumentiert (**N 1**, Taf. 9, 1)⁹⁰. Es

⁸⁶ s. o. S. 164 f.

⁸⁷ So Bragantini 1993, 1017 zu Abb. 21: »le chiacchiere tra un servo e un avventore«.

⁸⁸ So Fröhlich 1991, 217: »Wahrscheinlich handelt es sich um eine vertrauliche Mitteilung.«

⁸⁹ Diese Akzentsetzung, also eine stärkere Individualisierung und Separierung der Beteiligten, ist ansatzweise auch in pompejanischen Gelagebildern wie denjenigen aus der Casa del Triclinio (s. Taf. 8, 4) anzutreffen, doch wird hierdurch die Gruppenkomposition nicht aufgesprengt; zu diesen Bildern s. o. S. 175 f.

⁹⁰ Museo Borbonico 1827, Taf. A oben; Helbig 1868, Nr. 1487; Mau 1908, 422 Abb. 252; Reinach 1922, 248, 1; Fröhlich 1991, 216 Nr. 5 mit Anm. 1232 (Lit.) Abb. 1; Bragantini 1993, 1008 f. Abb. 5 (Photo des Zustands); 6 (Zeichnung).

zeigte im Zentrum einen vierrädrigen Transportwagen, der mit einem großen, über die ganze Wagenlänge reichenden Weinschlauch beladen ist. Vor der nach rechts gerichteten Deichsel befinden sich die abgeschirrten Zugtiere, zwei Maulesel, von denen der vordere dem Wagen zugewandt ist. Links stehen vor dem Wagen zwei Männer in kurzen gegürteten, nur bis zum Oberschenkel reichenden Tuniken. Jeder der beiden fasst eine hohe, auf den Boden gestellte Spitzamphora an den Henkeln; eine dritte derartige Amphora lehnt daneben am hinteren Wagenrad. Der linke Mann ist damit befasst, mittels eines Schlauches Wein vom Wagen in seine Amphora zu füllen.

Die beiden Bilder aus dem Durchgangsraum (c) befanden sich an dessen Ostwand, wohl beiderseits der Tür zu dem kleinen Hinterraum (d)⁹¹.

Das eine dieser Bilder ist wieder nur zeichnerisch überliefert (c 1, Taf. 9, 2)⁹². Es zeigt eine ganz ähnliche Szene wie das Bild aus dem Hauptraum (b). Die Hauptmotive sind dieselben wie dort, und die Abweichungen betreffen lediglich Details. So handelt es sich bei den beiden Zugtieren um Pferde, die beide dem Wagen zugewandt stehen, und von den beiden Männern links füllt nicht der linke, sondern der rechte Wein in seine Spitzamphora.

Das andere Bild von dieser Wand ist nur aus einer knappen Beschreibung bekannt und zeigte ebenfalls einen mit einem Weinschlauch beladenen Wagen. Dieser befand sich aber, von zwei Ochsen gezogen, in Bewegung, wobei das Gespann von einem Treiber mitsamt Hund begleitet wurde⁹³.

Darstellungen von Transportwagen sind in der frühkaiserzeitlichen Bildkunst vor allem in Grabreliefs anzutreffen, wobei die meisten bekannten Denkmäler (wie bereits im Falle der Spielszenen) aus Oberitalien stammen⁹⁴. Interessant ist aber weniger der Tatbestand, dass für solche Wagendarstellungen entsprechende Vorbilder existierten, sondern wie man in den drei »Kneipenszenen« beim Umgang mit diesem allgemeinen Bildmotiv verfuhr. Die Eigenheiten der drei Wandbilder treten beim Vergleich mit verwandten Grabreliefs deutlich hervor.

Wie weit die betreffende Bildtradition zurückreicht, belegt die Grabstele des Maultiertreibers – *mulio* – Rinnius Novicius in Turin, die bereits gegen Ende des 1. Jhs. v. Chr. entstand (Taf. 10, 1)⁹⁵. Das handwerklich sehr schlichte Reliefbild zeigt einen großen vierrädrigen, von zwei Maultieren gezogenen Wagen, der mit zwei Fässern beladen ist. Die Zugtiere werden von einem Mann in langer Tunika geführt, der sich mit erhobener rechter Hand frontal an den Betrachter wendet. Diese Figur stellt offenbar den in der Inschrift genannten Maultiertreiber vor, der hier seinen Besitz vor Augen führt⁹⁶.

Eine komplexere Darstellung bietet die erst im 2. Jh. n. Chr. entstandene Grabstele des Q. Veiquasius Optatus, ebenfalls in Turin, in deren unterem Bildfeld zwei Szenen miteinander

⁹¹ s. Fröhlich 1991, 218.

⁹² Museo Borbonico 1827, 3 f.; Museo Borbonico 1829, Taf. 48; Helbig 1868, Nr. 1488; Fröhlich 1991, 218 mit Anm. 1240 (weitere Lit.); Bragantini 1993, 1019 Abb. 23 (Zeichnung, farbig).

⁹³ Museo Borbonico 1827, 3 f.; Helbig 1868, Nr. 1486; Fröhlich 1991, 218 mit Anm. 1241.

⁹⁴ Zu Handels- und Transportszenen s. Zimmer 1982, 44 f. 216–230 Kat. 172–198. Darstellungen mit Wagen: Zimmer 1982, 45 mit Anm. 321. 323 (Verweis auf weitere Denkmäler); 228–230 Kat. 195–197 mit Abb.

⁹⁵ Turin, Museo di Antichità 471. FO: Caraglio (Cuneo). H 98 cm, B 58 cm. Zimmer 1982, 229 Kat. 196 mit Abb. (und weiterer Lit.).

⁹⁶ So plausibel Zimmer 1982, 229 zu Kat. 196.

kombiniert sind (Taf. 10, 2)⁹⁷. Unten erscheint wieder ein vierrädriger, von zwei Maultieren gezogener Wagen, auf dem ein großes Fass liegt. In dieses füllt eine im Hintergrund befindliche Gestalt aus einem Gefäß oder Schlauch mittels eines Trichters eine Flüssigkeit, bei der es sich kaum um etwas anderes als Wein handeln kann. Rechts oberhalb der Maultiere ist eine andere Szene eingefügt. Von links tritt ein Mann zu einem zweiten, der auf einem Hocker sitzt, und übergibt ihm einen länglichen Gegenstand, wohl am ehesten eine Schriftrolle. Es geht offenbar um eine Abrechnung, die auf eine korrekte, ordnungsgemäße Geschäftsabwicklung verweisen soll. Der Umstand, dass neben der Vorbereitung des Weines zum Transport auch eine geschäftliche Transaktion dargestellt ist, deutet darauf, dass es der Auftraggeber der Stele, der sich diese im Übrigen noch zu Lebzeiten errichten ließ, im Speditionsgewerbe zu Erfolg gebracht hatte. In Anbetracht der klar abgestuften Wertigkeit der Tätigkeiten der drei Figuren stellt wohl am ehesten der sitzende Mann in der Abrechnungsszene den Auftraggeber vor.

Beim Vergleich mit den pompejanischen Wandbildern zeigt sich nicht nur, wie flexibel einsetzbar das Motiv eines Wagengespannes war, sondern vor allem, wie hierbei, je nach funktionalem Kontext, eigene inhaltliche Akzente gesetzt werden konnten.

In den beiden erwähnten Grabreliefs sollte die Wagenszene jeweils auf die berufliche Tätigkeit der Protagonisten verweisen, im einen Falle eines Maultiertreibers, im anderen wohl eines Unternehmers. In den Wandbildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio hingegen waren jeweils ausnahmslos Bedienstete dargestellt; darüber hinaus fehlte, im Gegensatz zu den Grabreliefs, jeder Verweis auf eine einzelne herausgehobene Persönlichkeit.

Wichtig ist ferner, dass die Gespanne jeweils in zeitlich voneinander getrennte Handlungszusammenhänge eingebunden sind. Die Darstellung an der zweiszenigen Turiner Grabstele führt gewissermaßen die Vorstufe zu den drei Wandbildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio vor, indem der Wein in das auf dem Wagen befindliche Transportbehältnis gefüllt wird, um danach auf Reisen zu gehen.

In den drei Wandbildern hingegen ist der Wein entweder schon unterwegs oder bereits an seinem Bestimmungsort angelangt, wo er in Amphoren umgefüllt wird (Taf. 9), um dergestalt zum Endverbraucher gebracht zu werden⁹⁸. Hierbei ist der Tatbestand des Angekommenseins auch dadurch eigens betont, dass die Zugtiere nicht nur abgeschirrt, sondern mehrheitlich, entgegen der Zugrichtung, dem Wagen zugewandt stehen. Der Umstand, dass nur in einem der Wandbilder der Transport selbst, in gleich zwei Bildern aber das Entladen des Weines am Zielort vorgeführt wurde, hat seinen Grund wohl darin, dass diese Wandbilder in einem Ambiente zur Wirkung kamen, in dem der Wein seiner eigentlichen Bestimmung, getrunken zu werden, zugeführt wurde.

⁹⁷ Turin, Museo d'Antichità 450. FO: Cherasco (Cuneo). H 1,96 m, B 91 cm. Lit.: Zimmer 1982, 45. 229 f. Kat. 197 mit Abb. (und weiterer Lit.).

⁹⁸ Wie man sich den Transport von Amphoren zu Fuß durch die Stadt vorzustellen hat, zeigt das *in situ* befindliche Tuffrelief (H 40 cm, B 40 cm) an der Fassade des Ladens VII 4,16 in Pompeji, in dem zwei Träger an einer auf die Schultern gelegten Stange eine Amphora tragen; s. Zimmer 1982, 222 f. Kat. 184 mit Abb.; PPM VI (Rom 1996) 981 f. Abb. 1 s. v. VII 4,16 (V. Sampaolo). – Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf eine verlorene, nur in einer Zeichnung von G. Discanno überlieferte Darstellung aus einem größeren pompejanischen Gasthaus: Im Hospitium Hermetis (I 1,6–9) war in einem großen über eine Einfahrt (8) zugänglichen Raum ein Lararienbild zu erblicken, welches unterhalb der Opferszene einen mit kurzer Tunika bekleideten, als *Hermes* beschrifteten Mann zeigte, der sich anschickt, den Inhalt einer Spitzamphora in ein in den Boden eingelassenes *dolium* zu gießen; s. PPM I (Rom 1990) 7 Abb. 4 (Zeichnung Discannos) s. v. I 1,6–9. Hospitium Hermetis (I. Bragantini); Fröhlich 1991, 249 f. Kat. L 2 (mit früherer Lit.).

E. Das Thema ›Mann und Frau‹

Die noch verbleibenden vier Bilder aus den beiden *cauponae* haben gemeinsam, dass es hier um die Beziehung zwischen den Geschlechtern geht (Taf. 11. 12). Dieses sehr allgemeine Oberthema wurde allerdings in ganz unterschiedlicher Weise ausgestaltet, wobei sich das Bild aus der *caupona* des Salvius wiederum markant von den übrigen Darstellungen abhebt.

1) Das Kuss-Bild aus der *caupona* des Salvius

Das erste Bild des Frieses aus der *caupona* des Salvius zeigt einen Mann und eine Frau, die einander innig zugeneigt sind (**Bild 1**, Taf. 11, 1)⁹⁹. Die beiden treten, im Profil dargestellt, aufeinander zu, wobei sich der Abstand zwischen ihnen nach oben hin dergestalt verringert, dass sich ihre Oberkörper und Köpfe berühren. Die links befindliche Frau trägt eine lange, fast bis auf Knöchelhöhe reichende orange-gelbe Tunika sowie Schuhe. Das lange Haar ist am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengebunden. Der Mann ist mit einer kürzeren, nur bis zu den Knien reichenden roten Tunika und Sandalen bekleidet, er trägt kurzes Haar und keinen Bart¹⁰⁰. Mit dem linken Arm umfasst er die Schulter seiner Partnerin, umarmt diese also. Die nah beieinander befindlichen Münder deuten darauf, dass die beiden sich küssen.

⁹⁹ Fröhlich 1991, 212 Taf. 62, 1; Bragantini 1994, 369 Abb. 4; Clarke 2003, 162–164 Taf. 8 (Zustand nach der Reinigung, Farbbabb.).

¹⁰⁰ Die Geschlechtsbestimmung beider Figuren war lange umstritten und wurde erst durch die im Jahre 2000 abgeschlossene Restaurierung geklärt. Im Laufe der langen Forschungsdebatte kam es zu fragwürdigen Zwischenergebnissen, die aber bis in die aktuelle Forschungsdiskussion nachwirken: Die von J. Clarke weiterhin in Umlauf gehaltene These, in den Bildern aus der *caupona* des Salvius gehe es um Homosexualität (Lit. s. u.), wird erst verständlich, wenn man sich ihre Vorgeschichte vergegenwärtigt, und diese hat ihren Ursprung in der Deutung des Kuss-Bildes. Um die Argumentationsfäden zu entwirren, ist es nötig, den Hergang hier kurz zu referieren. Phase I): G. Fiorelli (1876, 193) und A. Mau (1878, 192), die die Bilder noch im frischen Auffindungszustand sahen, identifizierten das Paar des Kuss-Bildes klar als Mann und Frau. Allerdings wurden damals – und damit begann die Verwirrung – beide Figuren von G. Discanno in seiner schematischen Zeichnung mit langen, bis zu den Knöcheln reichenden Gewändern dargestellt (Fiorelli 1876, Taf. 6), und diese Version gelangte dann, namentlich durch die von Presuhn (1882, Taf. 6. 7) vorgelegten Aquarelle, in Umlauf (hier Taf. 1, 1. 2: beide Versionen). Die lang gezeichneten Gewänder veranlassten später F. Todd (1939, 5 mit Anm. 1) – Phase II – dazu, die beiden Figuren als Frauen zu identifizieren. Zwischenzeitlich war das Bild so stark verschmutzt, dass sich am Original die Gewandlänge nicht mehr erkennen ließ. Daher ließ Th. Fröhlich (1991, 212 zu Taf. 62, 1) – Phase III – die Frage verständlicherweise offen, ob es sich um zwei Frauen, zwei Männer oder einen Mann und eine Frau handelt. Zugleich brachte er die Möglichkeit ins Spiel, es könne sich in allen vier Bildern um dieselben beiden Hauptpersonen in einer fortlaufenden Geschichte handeln, mit der Konsequenz also, dass im Kuss-Bild ein homosexuelles Paar auftreten würde (Fröhlich 1991, 213). Diesen Ball nahm dann wiederum J. Clarke (1998/1999, 30) – Phase IV – sehr gern auf. Nun war allerdings bei der 1997 begonnenen Reinigung der Bilder klar geworden, dass die linke Figur des Kuss-Bildes eindeutig eine Frau ist. In dem Bestreben, dennoch an der Gleichgeschlechtlichkeit der beiden Liebenden festzuhalten, griff Clarke die frühere These von Todd auf, es handele sich um ein lesbisches Paar. Zugleich spannte er den Bogen auf die übrigen Bilder weiter und übertrug, wiederum an Fröhlich anknüpfend, die Annahme gleichgeschlechtlicher Sexualität auch auf das nachfolgende Schank-Bild (**Bild 2**, Taf. 4, 1), in dem er nun zwei homosexuelle Männer erblickte (mit Bedauern darüber, dass nicht auch im ersten Bild zwei Männer auftreten, s. Clarke 1998/1999, 30 Anm. 8: »Fröhlich, 213 sets forth the attractive, but now untenable, hypothesis that these figures were two effeminate men in long dresses kissing and that the following three scenes pictured these same *cinaedi* in a narrative sequence.«). Als sich dann schließlich nach Abschluss der Reinigung der Bilder zeigte, dass die rechte Figur des Kuss-Bildes definitiv einen Mann vorstellt, war die These vom lesbischen Paar nicht mehr zu halten (s. Clarke 2003, 162 f. zu Taf. 8). Um aber die mittlerweile zum Selbstläufer gewordene These, in diesen Bildern gehe es um die Verspottung gleichgeschlechtlicher Vorlieben, nicht aufgeben zu müssen, hielt Clarke (2003, 165–167) – Phase V – diese Annahme mit umso größerer Vehemenz

Über den Köpfen der beiden Figuren steht in roter Farbe der Satz: *Nolo / cum Myrtale*, also: »Ich will nicht mit Myrtale« (wohl für Myrtale oder Myrtalis stehend)¹⁰¹; es folgten noch einige nicht mehr lesbare Buchstaben, vermutlich ein Verb¹⁰².

Dieser Satz kann seinem Inhalt nach nur dem Mann in den Mund zu legen sein¹⁰³. Deutlich ist ferner, dass die erwähnte Myrtale (oder Myrtalis) im Bild nicht dargestellt ist, denn die sichtbare Frau ist ja ganz unverkennbar keine, mit der der Sprecher nicht irgendetwas tun will. Der Satz ist also offenkundig als Liebesschwur zu verstehen: Der Mann versichert, von Leidenschaft ergriffen, seiner Gefährtin, mit Myrtale, wohl einer früheren Geliebten, nichts mehr zu tun haben zu wollen¹⁰⁴.

Darstellungen liebender Paare finden sich, abgesehen von Mythenbildern und einschlägigen Darstellungen des Geschlechtsakts, häufiger in der pompejanischen Wandmalerei und dabei insbesondere in Gelageszenen. Als Beispiel mag eines der drei jeweils Liebespaare beim Gelage zeigenden Mittelbilder aus dem Triklinium (g) der Casa dei Casti Amanti (IX 12,6–8) dienen, welches dem späteren Dritten Stil angehört und somit wohl nur wenig früher als die Bilder in der *caupona* des Salvius entstand (Taf. 11, 2)¹⁰⁵. Die Hauptfiguren bei diesem in freier Natur unter einem Sonnensegel stattfindenden Gelage sind zwei Paare, die um einen gedeckten Tisch herum jeweils auf einer Kline lagern. Die Frauen haben die Schultern weitgehend entblößt und lehnen sich an den nackten Oberkörper ihrer Gefährten. Allerdings verkehren die Partner jeweils recht unterschiedlich miteinander. Während auf der rechten Kline Mann und Frau in entgegengesetzte Richtungen blicken und agieren, geht es auf der linken, in den Vordergrund ragenden Kline sehr viel intimer zu: Die Frau liegt lang hingestreckt auf der Liege, dreht das Gesicht dabei ihrem Gefährten zu, und die beiden geben sich einem innigen Kuss hin.

Das Kuss-Bild aus der *caupona* des Salvius unterscheidet sich von diesem Gelagebild zwar in fast jeder Hinsicht: Das Figurenrepertoire beschränkt sich allein auf die beiden Akteure; der Schauplatz ist nicht einmal angedeutet, es gibt keinerlei Mobiliar oder irgendwelche Attribute; und die Figuren selbst sind in der Darstellung von Kopf, Körper und Gewandung ungleich schlichter gestaltet. Zudem sind die beiden Akteure vollständig bekleidet, sie stehen, und es ist auch kein Weingefäß in Sicht.

Dennoch ist diese Gegenüberstellung aufschlussreich, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen zeigt das Gelagebild, dass Darstellungen einander umarmender und küssender Paare gerade in der Wandmalerei wohlvertraut waren¹⁰⁶ und dass es hierfür vor allem auch in

beim Schank-Bild (**Bild 2**) aufrecht und identifizierte die beiden sitzenden Gäste – nun nicht mehr nur als Vermutung und in einer Fußnote angedeutet, sondern als Gewissheit und in den Text aufgerückt – nachdrücklich als Kinäden, auch wenn diese These mit der Reinigung des Kuss-Bildes ihren letzten Hauch von Begründbarkeit verloren hatte. – Zur Deutung des umstrittenen Kuss-Bildes s. u. S. 196 f.

¹⁰¹ Zur Namensform s. Todd 1939, 5.

¹⁰² Lit. zu den Beischriften: s. o. Anm. 19.

¹⁰³ Anders nur della Corte 1965, 81, der den Satz der weiblichen Figur zuschrieb und die Szene dahingehend deutete, dass das dargestellte Mädchen dem Mann, bei dem es sich um den Wirt handele, gerade seine Absicht ins Ohr flüstere, seine bisherige Herrin Myrtale zu verlassen und sich fortan unter seinen, des Wirtes, Schutz zu begeben. Gegen diese fernliegende, kaum begründbare Deutung schon zu Recht Fröhlich 1991, 212.

¹⁰⁴ So auch Fröhlich 1991, 212. – Dass der Satz nicht, wie üblich, genau über dem Sprecher, sondern über beiden Köpfen steht, liegt offenkundig daran, dass sich letztere so nah beieinander befinden.

¹⁰⁵ Pompeji, Haus IX 12,6–8, Triklinium (g), Nordwand: Dunbabin 2003, 53 f. Abb. 26; Clarke 2003, 230 f. Taf. 18 (Farbabb.); Ritter 2005, 325 f. mit Anm. 71 (weitere Lit.) Abb. 8.

¹⁰⁶ In ganz ähnlicher Weise erscheinen küssende Liebespaare bereits in den frühaugusteischen Wandbildern aus der Villa Farnesina in Rom; zu diesen s. etwa Clarke 1998, 93–107 Abb. 31. 33. 34.

Pompeji selbst nicht an motivischen Vorbildern fehlte. Zum anderen wird deutlich, dass in der Wandmalerei diese Art intimer Zweisamkeit vor allem in solchen szenischen Darstellungen ihren Platz hatte, in denen Wein getrunken wird, und dies vorzugsweise auch in Räumen, die – das häusliche Triklinium ebenso wie der Schankraum der *caupona* – einer mit gemeinschaftlichem Weingenuss verbundenen Freizeitgestaltung dienten.

2) Die Sex-Bilder aus der *caupona* in der Via di Mercurio

Ganz andere Töne werden in den drei Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio angeschlagen, die allesamt den Schankraum (b) zierten. Diese Bilder sind kaum bzw. gar nicht mehr erhalten, zum Teil aber wenigstens in Zeichnungen überliefert.

Bei dem ersten Bild, dem letzten an der Südwand, ist nur das obere Drittel erhalten, so dass das Wesentliche der Szene fehlt (S 4, Taf. 12, 1)¹⁰⁷. Zu sehen sind lediglich noch in der Bildmitte der Kopf einer Frau, der im Dreiviertelprofil zur linken Bildseite gewendet ist, und am linken Bildrand das Ende einer Kline und darauf der Rest des Kopfes eines liegenden Mannes. Diese Indizien reichen indes aus, um hier die Darstellung eines kopulierenden Paares in einem sonst gut bezeugten Schema zu erblicken, bei dem die Frau auf einem auf der Liege ausgestreckten Mann sitzt¹⁰⁸.

Sehr viel weniger konventionell sind demgegenüber die beiden anderen Bilder aus diesem Raum (O 1 und O 2, Taf. 12, 2. 3). Diese befanden sich einst an der Ostwand des Raumes, sind bis auf einen kleinen Rest verschwunden und nur in alten Zeichnungen überliefert.

Das eine Bild ist unter dem von W. Helbig 1868 aufgebrachten Titel »Die Seiltänzer« zu einiger Popularität gelangt (O 1, Taf. 12, 2)¹⁰⁹. Die im Jahre 1836 publizierte Zeichnung zeigt links eine nahezu nackte, lediglich mit einem Busentuch bekleidete Frau mit aufgebundenem Haar, die nach links hin agiert¹¹⁰. Sie beugt sich, das rechte Bein entlastet zurückgesetzt, nach vorn, wo auf einem niedrigen Tischchen eine Kanne steht. Mit der Rechten fasst sie diese Kanne und führt zugleich mit der Linken einen Becher zum Mund. Hinter ihr steht ein Mann, der in der ausgestreckten Rechten ebenfalls einen Becher hält und den linken Arm nach hinten geführt hat. Er trägt eine sehr kurze Tunika, die schräg über den Unterkörper fällt und die Schamgegend freilässt. Die maßgebliche Zeichnung von 1836 zeigt den Mann hierbei mit erigiertem Phallus beim Geschlechtsverkehr¹¹¹. Die Akteure balancieren auf zwei langen, straff gespannten Seilen, die an den Beinen des Tischchens festgebunden sind¹¹².

¹⁰⁷ Fröhlich 1991, 216 Nr. 4 mit Anm. 1230; Bragantini (1993, 1017 Abb. 19) verweist auf eine mögliche Übereinstimmung mit der (winzigen) Skizze bei Reinach 1922, 267, 7, bemerkt aber zu Recht, dass sich dies wegen der schlechten Erhaltung des Originals und der weiten Verbreitung des Bildschemas nicht verifizieren lässt.

¹⁰⁸ Hierzu s. Fröhlich 1991, 216 Anm. 1231. – Entsprechendes Anschauungsmaterial ist in der Literatur leicht zu finden; s. u. Anm. 142. 143.

¹⁰⁹ Famin 1836, Taf. 35; Roux – Barré 1840, 104 Taf. 20 unten; Helbig 1868, Nr. 1503; Reinach 1922, 267, 12; Fröhlich 1991, 217 f. Nr. 8 mit Anm. 1236; Clarke 1998, 206–212 Abb. 88 (Zeichnung Famin; als Quelle fälschlich Roux – Barré angegeben); Clarke 2003, 135 f. Abb. 75 (Zeichnung Famin).

¹¹⁰ Famin 1836, Taf. 35 (hier Taf. 12, 2).

¹¹¹ Wenige Jahre später wurde von Roux – Barré 1840, 104 Taf. 20 eine Variante in Umlauf gebracht, die sich von der bei Famin 1836 publizierten Vorlage darin unterscheidet, dass der Phallus weggelassen ist.

¹¹² Helbigs Deutung als Seiltanz leuchtet insofern ein, als er hierbei die von Roux – Barré 1840 publizierte, phalluslose Variante vor Augen hatte, die die Szene nicht mehr als Geschlechtsverkehr erkennbar werden ließ (s. Helbig

Die beiden Seile sind indes, wie Th. Fröhlich 1991 überzeugend aufgezeigt hat, sehr wahrscheinlich der Phantasie des neuzeitlichen Zeichners zu verdanken: Es handelte sich beim Original wohl schlicht um Schlagschatten¹¹³, wie sie in pompejanischen Wandbildern häufig als lange dünne Linien an den Füßen der Figuren erscheinen¹¹⁴. Diese Schatten sah der Zeichner offenbar als Seile an, verlängerte sie dementsprechend und band sie, um ein überzeugendes Bild abzuliefern, säuberlich am Tischchen fest. Mit Fröhlichs überzeugender Entwirrung des Seilproblems hätte der interpretatorische Schabernack ein Ende finden können, doch weit gefehlt: Die Tänzer ziehen unverdrossen ihre Kreise, wobei sie sich mittlerweile zu Sex-Akrobaten spezialisiert haben¹¹⁵.

Lässt man die Seile weg, dann ist dieses Bild keineswegs derart befremdlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Es stellt denselben Vorgang des Kopulierens wie das zuvor betrachtete Bild von der Südwand dar (S 4, Taf. 12, 1), nur dass sich die beiden Partner in einer anderen Position befinden. Die eigentliche Besonderheit dieses Bildes liegt nicht im Balancieren auf Seilen, sondern darin, dass der Sexualakt hier um das Motiv des Weingenusses bereichert ist. Mit dem Geschlechtsverkehr und dem Weintrinken wurden zwei Tätigkeiten, die ansonsten zumeist getrennt begegnen, in einer Szene miteinander vereint. Der Beweggrund für diese eigenwillige Themenkombination ist ganz offenkundig darin zu suchen, dass das Bild den Schankraum eines Lokals zierte. Der Umstand, dass in fast allen Bildern aus dieser *caupona* der Genuss von Wein eine Rolle spielt, zeigt, wie eminent wichtig den für die Raumgestaltung Verantwortlichen dieses Thema war: derart wichtig, dass man es auch in einer Szene sexuellen Verkehrs unterbringen wollte.

Das zweite Bild von der Ostwand dieses Raumes ist gleichfalls in einer Zeichnung von 1836 überliefert (O 2, Taf. 12, 3)¹¹⁶. Zu sehen sind ein Mann und eine Frau, die mit ausgreifenden Bewegungen aufeinander losgehen. Die von links kommende Frau trägt ein Gewand, welches halb herabgeglitten ist und die Brüste entblößt. Mit der Linken packt sie den Mann am Hals und holt mit einem Krug in der erhobenen Rechten zum Schlag aus. Der ebenfalls weit ausschreitende Mann ist nackt und geht mit erigiertem Phallus auf seine Widersacherin los¹¹⁷, wobei er mit der linken Hand abwehrend ihr Handgelenk umfasst und zugleich mit der Rechten zu ihrem Schoß greift.

1868, Nr. 1503: »Seiltänzer ... Ein nacktes Mädchen mit Mamillare und ein Mann in kurzer Tunica schreiten auf zwei gespannten Seilen ... Roux Herc. et Pomp. VIII, 20«).

¹¹³ Fröhlich 1991, 217 f.

¹¹⁴ Dies ist auch bei etlichen der hier besprochenen »Kneipenszenen« der Fall, besonders markant in den Bildern aus der *caupona* des Salvius (**Bilder 1–3**).

¹¹⁵ So erscheint etwa bei Cantarella 1999, 74 Famins Zeichnung in der farbenfroh kolorierten Version und mit folgender Bildunterschrift: »La pittura ... allude a spettacoli sessuali organizzati in taverne della città, forse con exploit acrobatici come quello qui raffigurato.« – Clarke (2003, 136 zu Abb. 75) wiederum teilt zwar durchaus Th. Fröhlichs Skepsis dahingehend, dass wohl keine Seile dargestellt waren, will sich aber nicht von der Vorstellung verabschieden, hier sei eine künstlerische Darbietung dargestellt: Er deutete die Szene als »sexual performance from the theater« und besprach sie dementsprechend nicht in seinem Kapitel zu den römischen Kneipen, sondern im Kapitel »Spectacle«. Vgl. schon Clarke 1998, 206–212, wo Famins Zeichnung gleich zweimal – Abb. 88 sowie Vignette auf S. 195 – abgebildet ist und die programmatische Kapitel-Überschrift auslöst: »Sex as Public Spectacle: The Paintings of the Caupona of the Street of Mercury«.

¹¹⁶ Famin 1836, Taf. 38; Roux – Barré 1840, 103 Taf. 20 oben; Helbig 1868, Nr. 1505; Reinach 1922, 267, 3; Fröhlich 1991, 218 Nr. 9 mit Anm. 1238.

¹¹⁷ Auch bei diesem Bild (vgl. o. Anm. 111) differieren die beiden Zeichnungen in der Darstellung des Phallus: Bei Famin (1836, Taf. 38) ist dieser noch vorhanden, in der Variante bei Roux – Barré (1840, 103 Taf. 20) dann gänzlich verschwunden.

Hier geht es also wieder, so wie in den beiden zuvor besprochenen Bildern (**S 4** und **O 1**, Taf. 12, 1; 12, 2), um die erotisch aufgeladene Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, nur mit dem wesentlichen Unterschied, dass sich diese Beziehung hier ganz und gar nicht einvernehmlich gestaltet. Die Frau wehrt sich offenbar gegen die zielstrebige Attacke des lüsternen Mannes, und dies tut sie, selbst sehr offensiv vorgehend, offenbar nicht ohne Erfolg. Das allgemeine, auch in den beiden anderen Paar-Bildern aus diesem Raum aufgegriffene Thema des erotisch aufgeladenen Aufeinandertreffens von Mann und Frau erfährt hier eine ganz spezifische Ausdeutung, indem das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als Konflikt ins Bild gesetzt ist¹¹⁸.

Bemerkenswert dabei ist, dass mit dem Krug, den die Frau als Waffe einsetzt, auch hier wieder, so wie in dem benachbarten Bild (**O 1**, Taf. 12, 2), das Thema Wein ins Spiel gebracht wird. Die Ausstattung leichtbekleideter, auch weiblicher Akteure mit Weingefäßen erinnert zunächst an Gelagebilder, doch werden hier die Gefäße zum Trinken benutzt und die Teilnehmer gehen nicht gewaltsam aufeinander los.

F. Zusammenfassung: Die Bilder und ihre Vernetzung

Nimmt man die Bilder aus den beiden Wirtshäusern zusammen, dann zeigt sich, dass sie in ganz unterschiedlicher Weise mit anderen Darstellungen in der frühkaiserzeitlichen Kunst zu verbinden sind.

Am engsten mit damals verbreiteten Bildschemata zu verknüpfen sind die beiden Darstellungen von Männern beim Würfelspiel. Dieses Bildthema wurde, wie entsprechende Parallelen in Grabreliefs erweisen (Taf. 7, 4), in kompositorisch stark fixierter Form tradiert. Das etablierte Schema zweier einander gegenüberstehender Spieler wurde in der *caupona* des Salvius ohne grundlegende Veränderungen übernommen (**Bild 3**, Taf. 7, 1), in der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 1**, Taf. 7, 3) hingegen dergestalt modifiziert und ausgestaltet, dass man den einen Spieler aufstehen ließ, zwei Zuschauer hinzufügte und dem einen von diesen ein Trinkgefäß in die Hand gab.

Ebenfalls einem bewährten Bildschema verpflichtet sind die drei Darstellungen des Weintransports. Das bildbeherrschende Motiv eines beladenen Wagens mitsamt Zugtieren war, wie entsprechende ›Berufsdarstellungen‹ in Grabreliefs bezeugen (Taf. 10, 1. 2), seit der frühen Kaiserzeit weit verbreitet, eröffnete aber bei der szenischen Einbindung größeren Spielraum. Dies betrifft nicht nur die Zufügung von Figuren bei unterschiedlichen Tätigkeiten, sondern auch die zeitliche Konkretisierbarkeit der Handlung. Hierfür bieten die Bilder aus der *caupona* in der Via di Mercurio ein gutes Beispiel, da hier ein Wein-Gespann einmal auf der Fahrt und zweimal abgeschirrt beim Entladen am Zielort (**N 1** und **c 1**, Taf. 9, 1; 9, 2) vorgeführt wurde.

Ein noch breiteres Variationsspektrum tritt bei den insgesamt fünf Szenen zutage, in denen es um den Konsum von Wein geht. Dieses Grundthema ist unter zwei ganz verschiedenen Akzentsetzungen anzutreffen, indem entweder der Vorgang des Bedienens oder das Wohlergehen der Gäste im Zentrum stehen.

¹¹⁸ Diesbezüglich erinnert die Szene an ›dionysische‹ Gruppen, in denen lüsterne Satyrn mit Macht auf Mänaden oder Hermaphroditen losgehen (zum Thema ausführlich Stähli 1999). Derartige Darstellungen waren auch in Pompeji wohlbekannt. So ist etwa die Satyr-Hermaphrodit-Gruppe im Typus Dresden (Stähli 1999, 43–68 mit Abb.) auch in einem Wandbild aus Pompeji bezeugt (Neapel, Mus. Naz. 110878; s. Stähli 1999, 50 f. Abb. 24; 332 mit Anm. 807 [mit weiterer Lit.]).

Hierbei tritt in den drei Szenen des Weinausschanks jeweils eine männliche oder weibliche Bedienung einem oder zwei Gästen gegenüber und bringt ihnen Gefäße mit Wein (**Bild 2**, **N 2** und **S 2**, Taf. 4). Für diese gaststättenpezifische Handlung fehlt es in der Bildkunst dieser Zeit in anderen Funktionskontexten zwar an exakten Parallelen, doch in der Art, wie die Figuren auftreten, agieren und zueinander in Beziehung treten, offenbaren diese Bilder eine enge kompositorische wie motivische Affinität zu Verkaufsdarstellungen vor allem in der Reliefplastik, aber auch in der Wandmalerei selbst (Taf. 5. 6).

Demgegenüber lehnen sich diejenigen beiden Bilder aus der *caupona* in der Via di Mercurio, in denen ganz die Gäste im Mittelpunkt stehen, in ihren Hauptmotiven an Gelagedarstellungen an, in denen gleichfalls Männer ganz verschieden posierend mit dem Genuss von Wein befasst sind (Taf. 8, 4). In der Ausgestaltung dieses Themas treten indes markante Unterschiede zwischen den beiden Bildern zutage. Das Bild mit den zechenden Reisenden (**S 3**, Taf. 8, 1. 2) zeigt sowohl in der halbkreisförmigen Platzierung der Zechergruppe als auch in der Darstellung des an den Rand gedrängten Kellners eine auch kompositorisch enge Affinität zu zeitgenössischen Gelagebildern, wobei mit der Kennzeichnung als Reisende und der Darstellung von Speisen eigene Akzente gesetzt sind. In dem zweiten Bild hingegen (**W 1**, Taf. 8, 3) treten zwar ebenfalls sitzende und mit Getränken versorgte Gäste auf, doch ist der kollektive Weinkonsum hier nicht primär als gemeinschaftsbildendes, sondern als eher individuelles Erleben gewichtet. Die frontale, auf den Betrachter fixierte Nebeneinanderreihung der Gäste findet ihre Parallele nicht in Gelagebildern, sondern in Reliefs mit Verkaufsdarstellungen.

Eine besonders große Gestaltungsfreiheit ist bei denjenigen vier Bildern zu verzeichnen, in denen es um die Beziehung zwischen Mann und Frau geht. Während das betreffende Bild von der Südwand des Schankraums (b) der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 4**, Taf. 12, 1) einen Geschlechtsakt in einem auch sonst sattem bezeugten Bildtypus vorführt, zeigen die übrigen drei Bilder sehr anschaulich, dass das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in besonderer Weise geeignet war, die Phantasie zu beflügeln. In den beiden Darstellungen von der Ostwand des Schankraums der *caupona* in der Via di Mercurio (**O 1** und **O 2**, Taf. 12, 2; 12, 3) wurde das Aufeinandertreffen weitgehend entblößter Protagonisten in unterschiedlicher Richtung ausgedeutet und dabei auch jeweils noch mit dem Konsum von Wein kombiniert. Nicht minder singulär ist das Bild mit dem verliebten Paar aus der *caupona* des Salvius (**Bild 1**, Taf. 11, 1), das im Motiv des Küssens eine Anlehnung an Gelagedarstellungen zu erkennen gibt, sich aber durch den Verzicht auf jede Art von Entblößung markant von themenverwandten Darstellungen abhebt (Taf. 11, 2).

Ganz für sich steht schließlich das Rauswurf-Bild aus der *caupona* des Salvius (**Bild 4**, Taf. 7, 2), das seine Existenz, wie gesehen, einer ganz spezifischen Darstellungsabsicht verdankt¹¹⁹.

In der Zusammenschau zeigt sich also, dass in fast allen Wandbildern aus den beiden Gaststätten Themen aufgegriffen wurden, die damals in verschiedenen Bildgattungen und Funktionskontexten geläufig waren: von gemalten oder reliefierten Ladenschildern über Grabreliefs bis hin zu Wandbildern in häuslichen Gelageräumen. Deutlich wird dabei aber vor allem auch, dass dieser Bildtransfer auf ganz unterschiedliche Weise erfolgte, und zwar in Abhängigkeit vom Bildthema. Während bei einem Sujet wie der Darstellung von Würfelspielern ein etabliertes Kompositionsschema verfügbar war, auf das man rekurrieren konnte, wurden andere

¹¹⁹ Hier wie bei den zuvor genannten Bildern ist freilich nicht auszuschließen, dass das Fehlen von Parallelen in der dürftigen Überlieferungslage begründet liegt und es ähnliche Bilder auch in anderen Wirtshäusern gab.

Themen in deutlich weniger festgelegter Form tradiert: Bei den meisten der hier betrachteten Darstellungen sind keine genauen szenischen, sondern lediglich motivische, nur vereinzelt auch typologische und allgemein kompositorische Anlehnungen festzustellen.

Diesbezüglich stehen die Bilder indes in der römischen Bildkunst keineswegs allein. Das Verfahren, Anregungen vorwiegend motivischer Natur aus anderen Bildgattungen aufzunehmen und versatzstückartig zu verarbeiten, ist bei römischen ›Alltagsszenen‹ auch sonst festzustellen, etwa bei pompejanischen Gelageszenen¹²⁰ oder bei ›Berufsdarstellungen‹ in Grabreliefs¹²¹. Bei den Wandbildern aus den beiden Wirtshäusern tritt, wegen ihrer ungewöhnlichen Themenvielfalt, dieses flexible, an spezifischen Darstellungszielen orientierte Verfahren bei der Bildgestaltung nur in besonderer Deutlichkeit zutage¹²².

Die enge Verbindung der ›Kneipenszenen‹ zu anderen Bildgattungen tritt aber nicht allein in motivischen Entlehnungen zutage, sondern vor allem auch in der formalen Gestaltung der Bilder: also nicht nur im ›Was‹, sondern auch im ›Wie‹. Diesbezüglich weisen die Wandbilder eine sehr enge Affinität zu Reliefdenkmälern mit ›Berufsdarstellungen‹ auf¹²³.

Dies betrifft folgende bei den Bildern aus den beiden *caupona*e immer wieder anzutreffende und miteinander zusammenhängende Gestaltungsmerkmale: erstens die Reduzierung der Szenen auf die zum Verständnis notwendigen Bildmotive, hier vor allem auf die handelnden Figuren; zweitens den Verzicht auf Raumangaben und die geringe Tiefenräumlichkeit der Szenen, bis hin zum Fehlen jeglicher Hintergrundgestaltung, wobei die Figuren übergangslos wie Appliken vor den neutralen Hintergrund gesetzt sind; drittens die geringe Plastizität der Figuren selbst, d. h. ihre reduzierte und schematisch-lineare Binnengliederung, erkennbar vor allem in der wenig stofflichen Behandlung von Gewandpartien; und viertens ein ausgeprägtes Faible für das Gestaltungsmittel der Bedeutungsgröße, sowohl in der Gewichtung der Figuren untereinander als auch in der Proportionierung ihrer Körper.

¹²⁰ Zur Konzipierung pompejanischer Gelageszenen s. Ritter 2005, 320–337 bes. 337.

¹²¹ Hierzu s. Langner 2001b, 309–321, der anhand gallo-römischer Grabreliefs mit Handwerks- und Handelsszenen exemplarisch aufzeigt, dass beim gattungsübergreifenden Transfer dieser Themen mit dem Begriff ›Bildtypus‹ nicht weiterzukommen ist, denn: »Offenbar fanden nämlich keine Kompositionstypen, sondern Figurentypen und Haltungsschemata Verwendung, ... die aber je nach Bildaussage verschieden kombiniert werden konnten« (319). – Motivische Entlehnungen aus anderen Bildgattungen sind etwa auch, wie Langner (2001a, 84–89) zeigt, bei Graffitizeichnungen nachzuweisen, wobei hier als hauptsächliche Inspirationsquelle offenbar Werke der Kleinkunst dienten.

¹²² Daher ist den ›Kneipenszenen‹ nicht beizukommen, wenn man sich lediglich auf die Suche nach möglichst weitgehend fixierten ›Vorbildern‹ begibt und denjenigen Bildern, die nicht auf anderswo bezeugte Bildschemata – wie im Halbrund angeordnete Zecher oder Würfelspieler-Paare – zurückgehen, Vorbildlosigkeit bescheinigt (hierzu s. o. mit Anm. 27). Auf diese Weise zieht man eine künstliche Scheidegrenze zwischen ästhetisch ansprechenden und eher unbefriedigenden Bildern, wobei der angelegte Bewertungsmaßstab, wie die heterogenen Bilder aus den beiden Wirtshäusern sehr klar zeigen, nicht derjenige der antiken Auftraggeber und Maler war. So ist der Umstand, dass sich in der *caupona* in der Via di Mercurio das Bild mit den um einen Tisch herum arrangierten Zechern (S 3) durch eine besondere Tiefenräumlichkeit auszeichnet, wohl in der Tat damit zu erklären, dass für eine derartige Gruppenkomposition ein entsprechendes Kompositionsschema zur Verfügung stand. Aber schon das benachbarte Schank-Bild (S 2) zeigt, dass eine tiefenräumliche Figurenstaffelung kein Selbstzweck war und dass die Verfügbarkeit szenischer Vorlagen keinen Einfluss auf die Themenwahl hatte.

¹²³ Zu den nachfolgend aufgeführten Gestaltungsmerkmalen bei den Reliefs mit ›Berufsdarstellungen‹ s. Zimmer 1982, 85–87. Zu den formalen Eigenheiten der pompejanischen ›Kneipenszenen‹ s. Fröhlich 1991, 213 f. (zur *caupona* des Salvius); 219–221 (zur *caupona* in der Via di Mercurio), der zu Recht zahlreiche Unstimmigkeiten in der Bildgestaltung konstatiert, doch ein zu harsches Urteil über die Wandbilder fällt, da er diese nicht an den Darstellungskonventionen etwa in ›Berufsdarstellungen‹ misst, sondern eine »naturalistische Formauffassung« (Fröhlich 1991, 213) zum Bewertungsmaßstab erhebt.

Gleichwohl treten beim Vergleich mit den Reliefdarstellungen auch gestalterische Unterschiede zutage, die offenbar mit den Eigenheiten beider Bildgattungen zusammenhängen. Eine markante Besonderheit der Wandbilder ist der – insbesondere bei den Bildern aus der *caupona* des Salvius auffallende – Verzicht auf gemeinsame Standlinien und stattdessen der Einsatz längerer, teils überlängter Schlagschatten. Umgekehrt ist die – mit dem Bemühen um Vermeidung der Dreiviertelansicht einhergehende – Vorliebe für eine frontale und flächenparallele Darstellung der Figuren, wie sie bei zahlreichen italischen Handwerker-Reliefs zu verzeichnen ist¹²⁴, bei den Wandbildern in dieser Ausprägung nicht anzutreffen¹²⁵.

Bei diesen Besonderheiten handelt es sich allerdings, wie die Bilder aus den beiden *cauponae* zeigen, nicht um rein formale Charakteristika, sondern zugleich und vor allem um inhaltliche, in den Darstellungsabsichten begründet liegende Phänomene. Die Wandbilder unterscheiden sich von den meisten frühkaiserzeitlichen Reliefs mit ›Berufsdarstellungen‹ sehr markant darin, dass die Akteure enger in Beziehung zueinander gesetzt sind und sich dabei deutlich lebhafter gebärden¹²⁶. Mit diesem ausgeprägten Bemühen um Verlebendigung hängt offenbar auch das geringe Bestreben zusammen, die Figuren mittels einer gemeinsamen Standlinie im Bildraum zu fixieren: Die versetzte Darstellung und Isolierung der Figuren, die mit den Schlagschatten gewissermaßen persönliche Standlinien erhalten, verleiht ihnen ein größeres individuelles Eigenleben.

Die Bilder aus den beiden Wirtshäusern spielen also innerhalb der frühkaiserzeitlichen Bildkunst keineswegs die ihnen bislang zugeschriebene Ausnahmerolle. Sie sind, so wie andere römische ›Alltagsszenen‹ auch, Ergebnisse eines regen gattungsübergreifenden Transfers von Bildthemen und Bildelementen, deren Adaption, Kombination und Ausgestaltung nach denselben zeit- und kulturspezifischen Regeln erfolgte. Diese Bilder sind als Ergebnisse eines an spezifischen Darstellungsabsichten orientierten Gestaltungsprozesses zu verstehen. Bei ihrer Konzipierung wurden Anregungen aus verschiedenen Quellen aufgegriffen und im Sinne eigener, kontextspezifischer Bedürfnisse verarbeitet, und zwar unter gezielter Bezugnahme auf das Lebensumfeld eines Wirtshauses und die hier verkehrenden Menschen.

IV. DIE BILDER IM RAUM

Nach der Einzelbetrachtung der Bilder ist der Blick nun auf ihr Zusammenspiel in den beiden Wirtshäusern zu richten und zu prüfen, was sich hieraus für die Frage nach ihrer kommunikativen Funktion gewinnen lässt. Wie sind die Bilder in die Wandgestaltung der Räume

¹²⁴ Hierzu s. Zimmer 1982, 84. 87. Allerdings ist das Bemühen um Vermeidung von Perspektive, Tiefenräumlichkeit und Dreiviertelansichten, wie Zimmer hier aufzeigt, bei den aus Rom selbst stammenden (häufig auch figurenreicheren) Reliefs in deutlich geringerem Maße erkennbar als bei Denkmälern anderer Provenienz; dies hängt offenbar mit der führenden Rolle der hauptstädtischen Werkstätten als Impulsgeber und Vermittler zusammen.

¹²⁵ Dies zeigen auch die Forumsszenen aus der Praedia der Iulia Felix; zu diesen s. u. Anm. 126.

¹²⁶ In zahlreichen italischen Grabreliefs mit Verkaufsszenen – wie dem oben betrachteten Tuchhandel-Relief in Florenz (hier Taf. 6, 2) – steht der Händler im Zentrum seines Geschäftes und führt seine Produkte einem externen Betrachter vor; hierin liegt, worauf Langner (2001b, 331–333 mit Anm. 144) zu Recht verweist, ein Unterschied zu Handelsszenen in gallo-römischen Grabreliefs, in denen die Berufstätigen häufiger im Verkaufsgespräch erscheinen. – In der pompejanischen Wandmalerei wiederum begegnen lebhaft miteinander kommunizierende Verkäufer und Kunden häufiger, so etwa in den Forumsszenen aus dem Atrium (24) der Praedia der Iulia Felix (II 4,3); s. PPM III (Rom 1991) 246–257 Abb. 115 (Neapel, Mus. Naz. 9061); 117 (Neapel, Mus. Naz. 9063); 118 (Neapel, Mus. Naz. 9064); 123 (Neapel, Mus. Naz. 9069) s. v. II 4,3. Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo).

eingebunden? Inwieweit lassen die Wahl der Bildthemen und deren Gewichtung ein inhaltliches Konzept erkennen? Wie und mit welcher Zielrichtung sind die einzelnen Bilder jeweils an den Wänden zueinander in Bezug gesetzt? Wie konkret und auf welcher gedanklichen Ebene beziehen sie sich auf die Funktion der Räume?

Um diesen Fragen nachzugehen, sollen diejenigen beiden Räume miteinander verglichen werden, aus denen jeweils mehrere Bilder bekannt sind, also der Hauptraum der *caupona* des Salvius (Taf. 1. 2) und der rückwärtige Schankraum (b) der *caupona* in der Via di Mercurio (Taf. 3). Zu berücksichtigen ist im letztgenannten Falle allerdings der Umstand, dass von den einstmals 13 Mittelbildern dieses Raumes vier völlig verloren und damit Aussagen zur Raumgestaltung nur eingeschränkt möglich sind.

A. Die unterschiedliche Inszenierung der Bilder an den Wänden

Die Bildausstattung der beiden bescheidenen Räume unterscheidet sich zunächst in der Zahl der Bilder und darin, wie diese in die Gestaltung der Wände eingebunden sind.

Im Falle der *caupona* in der Via di Mercurio wurden alle vier Wände des Raumes mit Bildern verziert (Taf. 3)¹²⁷. In der *caupona* des Salvius hingegen beschränkte man sich auf lediglich vier Bilder, die zusammen an eine einzige Wand gesetzt wurden (Taf. 1. 2)¹²⁸. Die unterschiedliche Verfahrensweise hängt offensichtlich mit den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten zusammen: Im Hauptraum der *caupona* des Salvius waren die Dekorationsmöglichkeiten dadurch eingeschränkt, dass fast der halbe Raum durch den Tresen eingenommen wurde, und so verzierte man mit figürlichen Bildern nur die ihm gegenüberliegende Nordwand, die die größte frei gestaltbare Wandfläche bot. In dem rückwärtigen Schankraum der *caupona* in der Via di Mercurio hingegen waren alle Wände frei zugänglich und wurden dementsprechend ausgenutzt.

Hiermit hängt auch die unterschiedliche Inszenierung der Bilder an den Wänden zusammen. In der *caupona* in der Via di Mercurio entschied man sich für ein Feldersystem und besetzte alle 13 verfügbaren Felder der Hauptzone jeweils mit einem eigenen Mittelbild. Diese parataktische Wandgestaltung unterscheidet sich von dem in Verweilräumen – wie den oben erwähnten Triklinien¹²⁹ – anzutreffenden Verfahren, zentrale Mittelbilder innerhalb eines strikt hierarchisch strukturierten Wandsystems als Einzelwerke zu präsentieren, und entspricht vielmehr den Gestaltungsprinzipien in Portiken und anderen Durchgangsräumen. Die auf alle Wände verteilten Bilder beherrschen den Raum, stehen dabei aber durch die Separierung in einzelne Felder und damit den Abstand zwischen ihnen in nur lockerem Zusammenhang miteinander.

Auch im Hauptraum der *caupona* des Salvius kamen mehrere auf derselben Höhe nebeneinandergesetzte Bilder in gleichberechtigtem Zusammenwirken zur Geltung. In dem Bestreben, an der vergleichsweise kleinen als geeignet erachteten Wandfläche mehrere Bilder unterzubringen, separierte man diese nicht voneinander, sondern schloss sie mit einer gemeinsamen Rahmung zu einem von der übrigen Wanddekoration abgesetzten Ganzen zusammen.

¹²⁷ Zur Gesamtdekoration der Wände in der *caupona* in der Via di Mercurio s. o. S. 157 f.

¹²⁸ Zur Gesamtdekoration der Wände in der *caupona* des Salvius s. o. S. 156 f.

¹²⁹ Zum Triklinium in der Casa del Triclinio s. o. S. 157 f. – Zum Triklinium der Casa dei Casti Amanti s. o. S. 181.

Zu fragen ist nun, welche Bildthemen man aussuchte, wie man sie gewichtete und inwiefern eigene Akzentsetzungen Hinweise auf die jeweiligen Darstellungsabsichten geben. Diese Frage soll zunächst für die Bilder aus der *caupona* in der Via di Mercurio beantwortet werden, weil diese das breitere Themenspektrum bieten und somit eine Folie abgeben, vor der die Eigenheiten der Bilder aus der *caupona* des Salvius schärfere Konturen gewinnen.

B. Die *caupona* in der Via di Mercurio

1) Die Bildthemen: Auswahl, Gewichtung und inhaltliche Akzentuierung

Die neun Bilder, die aus dem Schankraum (b) der *caupona* in der Via di Mercurio überliefert sind, boten ein recht vielfältiges Themenspektrum: zweimal den Ausschank von Wein, zweimal Gäste beim Zechen, einmal Männer beim Würfelspiel, einmal die Anlieferung von Wein und dreimal schließlich einen Mann und eine Frau bei erotischem Treiben (zum Folgenden s. Taf. 3). Dieser Befund zeigt, dass man einerseits verschiedene Themen zur Anschauung bringen wollte, dabei aber andererseits, wie die Wiederholungen erweisen, nur bestimmte Themen für geeignet hielt.

Die thematische Beschränkung wurde dadurch ausgeglichen, dass man bei den jeweils themengleichen Bildern in bemerkenswertem Umfang variierte. Bei den beiden Schank-Bildern sorgte man, so gut es bei einer zweifigurigen Darstellung ging, für Abwechslung, indem man im einen Fall eine weibliche, im anderen eine männliche Bedienung auftreten ließ und diese einmal links, einmal rechts im Bild platzierte (N 2 und S 2, Taf. 4, 2; 4, 3 a. b.)¹³⁰. In den beiden Bildern, die jeweils mehrere Gäste beim Weintrinken zeigen, wurde dieses Thema einmal als gruppenbildendes, einmal als eher individuelles Erleben veranschaulicht (S 3 und W 1, Taf. 8, 1. 2; 8, 3)¹³¹. Und in den drei Bildern, in denen entblößte Männer und Frauen miteinander in Kontakt treten, wurde die Zweierbeziehung jeweils in ganz unterschiedlicher Richtung ausgestaltet (S 4, O 1 und O 2, Taf. 12, 1; 12, 2; 12, 3)¹³².

Welche Gesichtspunkte bei der Bildgestaltung den Ausschlag gaben, geht zum einen aus der Gewichtung der diversen Themen und zum anderen daraus hervor, in welcher Weise jeweils in den einzelnen Bildern inhaltliche Akzente gesetzt sind.

In insgesamt vier Bildern geht es hauptsächlich um den Genuss von Wein, der entweder einem Gast serviert (N 2 und S 2) oder von mehreren Gästen konsumiert wird (S 3 und W 1). Hieran schließt sich inhaltlich eng das Bild mit der Darstellung der Anlieferung von Wein an (N 1, Taf. 9, 1). In weiteren drei Bildern ist der Weingenuss zwar nicht das Haupt-, aber immerhin ein Nebenthema: Sowohl in dem Bild mit den Würfelspielern (S 1, Taf. 7, 3) als auch in den beiden Sex-Bildern von der Ostwand (O 1 und O 2) hantieren einzelne Figuren mit Weingefäßen. Nur in dem Bild eines kopulierenden Paares an der Südwand (S 4) scheinen solche gefehlt zu haben.

Der Wein ist somit das Leitmotiv, das nahezu alle bekannten Bilder miteinander verknüpfte. Der Grund für die starke Akzentuierung des Weins kann nur darin liegen, dass diese Bilder einen Raum zierten, den man zum Zwecke des gemeinschaftlichen Weingenusses aufsuchte. Dies führt zu der Frage, in welcher Weise und wie direkt die Bilder jeweils auf die Raumfunktion Bezug nehmen.

¹³⁰ Hierzu s. o. S. 165–167.

¹³¹ Hierzu s. o. S. 174–177.

¹³² Hierzu s. o. S. 182–184.

2) Die unterschiedliche Bezugnahme der Bilder auf die Raumfunktion

Wenn man die neun aus dem Schankraum (b) überlieferten Bilder nach Themengruppen ordnet, so wird deutlich, dass sie, anders als es der generalisierende Begriff ›Kneipenszenen‹ suggeriert, in unterschiedlicher Weise auf die Raumfunktion Bezug nehmen.

In immerhin fünf Bildern werden Tätigkeiten vorgeführt, die für den Gastraum eines solchen Lokals charakteristisch sind (hierzu s. Taf. 3). Dies betrifft diejenigen Bilder, in denen ein Vertreter des Personals einem Gast Wein serviert (N 2 und S 2, Taf. 4, 2; 4, 3 a. b) und in denen jeweils mehrere Gäste beim Weintrinken erscheinen (S 3 und W 1, Taf. 8, 1. 2; 8, 3). Hierzu gehört auch die Darstellung von Männern beim Würfelspiel (S 1, Taf. 7, 3), das als gängiger Zeitvertreib ebenfalls in Wirtshäusern seinen Platz hatte¹³³. Der enge funktionale Raumbezug dieser Szenen tritt nicht nur in den Handlungen und Attributen zutage, sondern ist hier zugleich auch durch die Darstellung und Benutzung von Mobiliar konkretisiert: In drei Bildern sitzen Gäste, ausgerüstet mit Trinkgefäßen oder Spielgerät, auf Hockern und an Tischen (S 1, S 3 und W 1).

Die übrigen Szenen hingegen thematisieren nicht das sich in einem solchen Schankraum vollziehende Geschehen.

Dies betrifft zunächst die Szene, die die Anlieferung von Wein vorführt und wegen des Gespannwagens im Freien anzusiedeln ist (N 1, Taf. 9, 1). Diese Darstellung ist mit den zuvor genannten Bildern nicht durch einen gemeinsamen Schauplatz, sondern auf einer allgemeineren Bezugsebene verknüpft, indem die Anlieferung des Weines seinem Ausschank und Genuss zeitlich vorausgeht. Darauf, dass diese Verbindung tatsächlich intendiert war, deuten die beiden Bilder, die an der Nordwand rechts nebeneinandergesetzt sind: Das linke, vielleicht nicht zufällig dem Eingang von der Straße her am nächsten befindliche Bild (N 1) zeigt die Anlieferung von Wein, der gerade von dem Wagen in Amphoren umgefüllt wird, um dergestalt zu seinem Bestimmungsort, wohl einem Lokal, gebracht zu werden, während das benachbarte Schank-Bild (N 2) die Übergabe des Weines an den durstigen Gast vor Ort vorführt.

Das Transport-Bild (N 1) gibt hierbei keine Auskunft über Details der örtlichen Weinversorgung, also etwa darüber, ob der in diesem Lokal ausgeschenkte Wein aus dem unmittelbaren Umland Pompejis kam oder ob auch Wein zu haben war, der über weitere Entfernungen angeliefert wurde¹³⁴. Es geht ganz allgemein um den logistischen Aufwand, der mit einer funktionierenden Weinversorgung verbunden ist. Wie wichtig dieses Thema dem oder den Auftraggeber/n der Wandgestaltung dieses Lokals war, zeigt sich darin, dass es auch im Durchgangsraum (c) zweimal zur Darstellung kam (c 1, Taf. 9, 2)¹³⁵.

Einen Hinweis auf die Darstellungsabsichten kann der Umstand geben, dass solche Transportszenen ansonsten vor allem in Grabreliefs anzutreffen sind, wo sie, etwa bei der oben besprochenen Grabstele eines Transportunternehmers (Taf. 10, 2), dazu dienten, die organisa-

¹³³ Zum Würfelspiel in Wirtshäusern und den betreffenden literarischen Quellen: Laurence 1994, 84–86. – Hierzu passt es im Übrigen, dass im Schankraum (1) der *caupona* des Salvius unter anderem ein Würfel gefunden wurde, s. o. Anm. 6.

¹³⁴ Hierauf könnte möglicherweise die Erwähnung von Setiner Wein in dem Graffito des Schank-Bildes an der Südwand (S 2) deuten, doch bleibt unklar, wie ernst dieser Satz zu nehmen ist; hierzu s. o. S. 166.

¹³⁵ Hierzu s. o. S. 177 f.

torischen Fähigkeiten des Grabinhabers zu rühmen¹³⁶. Die enge thematische und motivische Verwandtschaft zu solchen personenbezogenen Reliefbildern deutet bei den Wandbildern auf eine ähnliche Absicht. Offenbar sollte mit der dreimaligen Darstellung des Themas in diesem Lokal kundgetan werden, dass die hier Verantwortlichen keine Mühe scheuen, um den Gästen eine gute Getränkeversorgung bieten zu können.

Ebenfalls nicht in einem Schankraum anzusiedeln sind schließlich auch die Handlungen, die in den übrigen drei Bildern von weitgehend entblößten Paaren vollführt werden (S 4, O 1 und O 2, Taf. 12, 1; 12, 2; 12, 3).

Nun sind es allerdings gerade diese drei Bilder, denen man Hinweise auf eine Raumnutzung in diesem Lokal entnahm: Sie lösten die These aus, diese *caupona* habe einen Bordellbetrieb beherbergt, wobei hierfür das kleine Hinterzimmer (d) genutzt worden sei (s. Grundrisse Taf. 3)¹³⁷. In der Tat ist ja aus den schriftlichen Quellen gut bekannt, dass die Prostitution in Wirtshäusern eine Heimstatt hatte¹³⁸; diesen Sachverhalt bestätigt etwa auch die oben besprochene Stele aus Aesernia, in deren Inschrift der Gast unter anderem für die Dienste einer *puella* zu zahlen hat (Taf. 6, 1)¹³⁹. Und in der *caupona* in der Via di Mercurio ist das kleine abgeschiedene Hinterzimmer (d) der einzige Raum, der hierfür in Betracht käme. Dagegen spricht aber mehreres.

Zunächst ist einzuwenden, dass es in diesem Raum (d) selbst keinerlei Anhaltspunkte für eine Sondernutzung gibt, zumal er über zwei Fenster auf das angrenzende Wohnhaus (VI 10,2) geöffnet war¹⁴⁰. Die Größe, Lage und Öffnung dieses Raumes weisen auf ein ganz normales *cubiculum*. Damit lassen sich auch die unspezifischen Mythen- und Erogenbilder, die die Hauptzone der Wände beherrschen, gut vereinbaren¹⁴¹.

Einzuwenden ist sodann, dass nur eines der drei die Bordell-These auslösenden Bilder aus dem Schankraum (b), dasjenige an der Südwand (S 4), den Geschlechtsakt in einem gängigen, auch in Bordellen geläufigen Bildtypus vorführt¹⁴². Derartige Bilder finden sich aber ja keineswegs nur in Bordellen, sondern auch an anderen Orten wie in Thermen oder Privathäusern, wo sie keine Auskunft über die Funktion der zugehörigen Räume geben¹⁴³.

¹³⁶ Hierzu s. o. S. 178 f. – Zum Sinngehalt von Transportszenen vgl. Langner 2001b, 344–346, der anhand gallo-römischer Grabreliefs konstatiert, dass solchen Darstellungen eine Qualität zukomme, die anderen Szenen fehle: »nämlich das Verhandeln über eine gewisse Distanz und damit eine Überregionalität, die sich beim Händler in Mobilität und Flexibilität und für den Kunden in einer Steigerung von Angebot und Qualität äußert« (345).

¹³⁷ s. etwa Mau 1908, 423; della Corte 1965, 55 zu Nr. 51; Fröhlich 1991, 221; Clarke 1998, 212.

¹³⁸ Hierzu ausführlich, mit Zusammenstellung der literarischen Belege: Laurence 1994, 71–80.

¹³⁹ s. o. S. 169.

¹⁴⁰ s. Bragantini 1993, 1024 Abb. 33. 34.

¹⁴¹ Die Wände dieses Raumes sind mit einem Feldersystem im Vierten Stil dekoriert, wobei das Mittelbild der Nordwand Venus beim Fischen und dasjenige der Südwand Polyphem und Galatea zeigt; in den seitlichen Wandfeldern erscheinen fliegende Erogen. Zu diesen Bildern s. Fröhlich 1991, 221 f. mit Anm. 1258. 1259 (weitere Lit.); Bragantini 1993, 1020–1028 Abb. 26–44.

¹⁴² Zu dem berühmten Bordell VII 12,18–20 und seinen Sex-Bildern s. PPM VII (Rom 1997) 521–539 s. v. VII 12,18–20. Lupanare (I. Bragantini) (mit Abb. und weiterer Lit.); Clarke 1998, 196–206 mit Abb.

¹⁴³ Literatur mitsamt reichem Anschauungsmaterial zu den einschlägigen Bildern aus Bordellen, Thermen und Wohnhäusern Pompejis ist leicht zu finden, s. etwa Varone 1994 (eher textlastig, mit wenigen Abb.); Clarke 1998, 145–194 (zu Wohnhäusern); 195–240 (zu öffentlichen Gebäuden); bes. 212–240 (zu Thermen); Stähli 1999, 30–32 Abb. 10–12. 15. 16. 118. 119 (zur Deutung); Cantarella 1999 (extrem bildlastig, mit teils größtformatigen Abb.).

Die beiden Bilder von der Ostwand hingegen (**O 1** und **O 2**) zeigten Vorgänge, die sich kaum mit den Usancen in einem Bordell verbinden lassen; hier war es wohl kaum üblich, dass Frauen während der Dienstausbübung Wein tranken oder sich gar gewaltsam gegen begehrlliche Männer zur Wehr setzten. Die beiden Bilder von der Ostwand sind von derart auffallender Realitätsferne, dass sie sich nur als Konstrukte der Maler verstehen lassen.

Die markanteste Besonderheit dieser beiden Bilder besteht, wie oben dargelegt, darin, dass hier in Darstellungen erotischen Inhaltes das auch in den anderen Bildern dieses Raumes dominierende Leitmotiv des Weinkonsums untergebracht wurde¹⁴⁴. Einen Hinweis auf die Darstellungsabsichten gibt die motivische Verwandtschaft zu Gelageszenen aus Triklinien, in denen ebenfalls entblöÖte Frauen beim Weingenuss erscheinen¹⁴⁵, wobei ihre Funktion darin besteht, ihre männlichen Gelage-Gefährten und damit zugleich auch den Bildbetrachter erotisch zu stimulieren¹⁴⁶. In ähnlicher Weise hatten offenbar auch die Bilder aus der *caupona* den Zweck, die Phantasie des Betrachters anzuregen und seine Gedanken in sexuelle Bahnen schweifen zu lassen.

Die drei Bilder liefern keinerlei Hinweis darauf, ob und inwiefern lebensweltliche Sachverhalte eine Rolle bei der Themenwahl spielten. Anhaltspunkte in dieser Frage bietet eher das deutlich realitätsnähere Kuss-Bild aus der *caupona* des Salvius (**Bild 1**, Taf. 11, 1), das, worauf unten noch einzugehen sein wird, immerhin Indizien dafür liefert, dass Prostitution keineswegs die einzige Möglichkeit eines Realitätsbezuges ist¹⁴⁷.

Die Bilder aus dem Schankraum (b) verweisen also auf verschiedenen Bezugsebenen auf das Lebensumfeld eines Wirtshauses. In den Darstellungen des Weinkonsums, des Servierens und des Würfelspiels führen die gemalten Figuren exemplarisch Dienstleistungen und Vergnügungsmöglichkeiten vor, die in den Räumlichkeiten einer *caupona* ihren Platz hatten. Die Darstellung der Anlieferung von Wein thematisiert, ohne direkten Raumbezug, allgemein den logistischen Aufwand, der mit einer angemessenen Weinversorgung verbunden ist. Am weitesten von der lokalen Lebenswirklichkeit entfernen sich die drei Bilder sexuellen Inhaltes, deren Zweck offenbar in der gedanklichen Stimulierung des Betrachters lag, wobei gleich zweimal die beiden Reizthemen Erotik und Weingenuss miteinander kombiniert wurden.

3) Die inhaltliche Verknüpfung der Bilder

Die Bilder aus dem Schankraum (b) haben, in die Mitte einzelner Wandfelder gesetzt, jeweils ihren eigenen Wirkungsraum. Zu fragen ist nun, ob und in welcher Weise sie an den Wänden in Beziehung zueinander gesetzt sind (hierzu s. Taf. 3). Dieser Frage lässt sich wegen der unvollständigen Überlieferungslage allerdings nur für die rechte Hälfte der Nordwand (**N 1** und **N 2**), die Ostwand (**O 1** und **O 2**) und die Südwand (**S 1–S 4**) nachgehen; an der Westwand ist nur ein Bild erhalten (**W 1**), und der Inhalt der übrigen Bilder ist unbekannt.

¹⁴⁴ Hierzu s. o. S. 182–184.

¹⁴⁵ Dies gilt etwa für die halbnackte Frau in dem Mittelbild von der Nordwand des Trikliniums in der Casa del Triclinio (hierzu s. o. S. 175 f.; Taf. 8, 4) oder auch für die Frauen in den Mittelbildern des Trikliniums der Casa dei Casti Amanti (s. o. S. 181 f.; Taf. 11, 2).

¹⁴⁶ Hierzu s. Ritter 2005, 340 f.

¹⁴⁷ Hierzu s. u. S. 196 f.

Zunächst tritt an der mit fünf Bildern versehenen Südwand ein ausgeprägtes Bemühen um Abwechslung zutage. Die vier erhaltenen Bilder zeigen – mit Würfelspiel, Weinausschank, kollektivem Zechen und kopulierendem Paar (**S 1–S 4**) – nicht nur vier verschiedene Themen, sondern variieren auch von Bild zu Bild in der Figurenzahl. Die jeweils benachbarten Szenen sind weder durch wiederkehrende Figuren noch durch eine zeitliche Aufeinanderfolge miteinander verknüpft. In der Anordnung der Bilder lässt sich allenfalls eine zentral-symmetrische Abstimmung erkennen. Das im mittleren Wandfeld befindliche Schank-Bild (**S 2**), das zwei große stehende und einander zugewandte Figuren zeigt, wird beiderseits von ganz anders gestalteten Bildern gerahmt, in denen jeweils mehrere kleinere und teils sitzende Gäste in einem mit Tischen und Hockern möblierten Ambiente erscheinen und sich – mit dem Würfelspiel (**S 1**) und dem gemeinschaftlichen Weingenuss (**S 3**) – kollektiven Vergnügungen hingeben. Da die Schankszene durch ihre zentrale Position besonderes Gewicht erhält, wurde sie vielleicht mit der Absicht an diese Stelle gesetzt, die zuvorkommende Versorgung der Gäste mit Wein als Voraussetzung für das muntere Wohllleben herauszustellen, das sich in den Nachbarbildern entfaltet. Inwiefern derartige Querbezüge tatsächlich intendiert waren, muss freilich offenbleiben, zumal unbekannt ist, ob es zu dem Sex-Bild rechts außen (**S 4**) im gegenüberliegenden linken Feld ein thematisches Pendant gab.

Thematisch variiert wurde auch an der gegenüberliegenden Nordwand, wobei die beiden rechts des Eingangs von der Straße her platzierten Bilder (**N 1** und **N 2**), wie oben dargelegt, wohl immerhin im Sinne einer allgemeinen zeitlichen Abfolge zueinander in Bezug gesetzt werden konnten, indem die links dargestellte Wein-Anlieferung (**N 1**) die Vorstufe zum Ausschanken des Weines (**N 2**) darstellt¹⁴⁸.

Eine Sonderrolle spielt die Ostwand, denn sie ist in diesem Raum die einzige Wand, an der – wie sonst nur bei den beiden Weintransport-Bildern im Durchgangsraum (c) – zwei Bilder desselben Themas nebeneinandergesetzt wurden (**O 1** und **O 2**). Die beiden Darstellungen des Aufeinandertreffens entblößter Paare weisen zudem auch in der Ausdeutung des Themas, der Anreicherung durch das Motiv des Weinkonsums, eine enge Verwandtschaft auf¹⁴⁹. Dies wirft die Frage auf, ob hier zweimal dieselben Figuren in einer Handlungssequenz dargestellt sind: ob also die im einen Bild hinterrücks beim Trinken überraschte Frau (**O 1**) sich im anderen Bild, in dem sie ebenfalls mit einem Trinkgefäß agiert (**O 2**), gegen diese ungewollte Attacke zur Wehr setzt. Dagegen spricht aber, dass sie, anders als bei einem solchen Tathergang zu erwarten, im zweiten Bild vollständiger bekleidet ist als im ersten. Somit scheinen die beiden Szenen eher als kontrastierende Gegenstücke konzipiert worden zu sein, indem die mit dem Genuss von Wein einhergehende Annäherung eines lüsternen, ein klares Ziel vor Augen habenden Mannes an eine entblößte, sexuell anziehende Frau im einen Fall als erfolgreiches (**O 1**), im anderen als misslungenes Vorhaben (**O 2**) ins Bild gesetzt ist.

Zusammenfassend ist also zu konstatieren, dass die Anordnung der Bilder an den Wänden dieses Raumes keinem stringenten gedanklichen Konzept folgt, innerhalb dessen jedes Bild seinen festen Platz hätte. Mit Ausnahme der eng aufeinander abgestimmten Bilder an der Ostwand handelt es sich jeweils um eine lockere Zusammenstellung von Einzelbildern, in der sich, in Entsprechung zu der Separierung in eigenen Wandfeldern, vor allem das Bemühen um thematische Abwechslung zeigt.

¹⁴⁸ s. o. S. 190.

¹⁴⁹ s. o. S. 182–184.

C. Die *caupona* des Salvius

1) Die Zusammenschließung der Bilder

Vor diesem Hintergrund sind nun noch die Bilder aus der *caupona* des Salvius in ihrem Zusammenspiel und einstigen Raumbezug in den Blick zu nehmen. Wenn man ihre Bildthemen mit denjenigen in der *caupona* in der Via di Mercurio vergleicht, so fallen Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf (hierzu s. Taf. 2 und 3).

Als Gemeinsamkeit ist zunächst festzustellen, dass das Themenspektrum in den beiden Gaststätten weitgehend vergleichbar ist. Von den in der *caupona* in der Via di Mercurio vertretenen Bildthemen kehren in der *caupona* des Salvius der Weinausschank (**Bild 2**, Taf. 4, 1), das Würfelspiel (**Bild 3**, Taf. 7, 1) und ein emotional erhitztes Paar (**Bild 1**, Taf. 11, 1) wieder. Nur das letzte Bild mit dem Hinauswurf zweier Männer (**Bild 4**, Taf. 7, 2) schlägt thematisch eine ganz eigene Richtung ein.

Ein deutlicher Unterschied liegt indes in der Gewichtung der einzelnen Themen. Der Wein, der in den Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio eine dominierende Rolle spielt, ist in der *caupona* des Salvius nur ein einziges Mal anzutreffen: im zweiten Bild, in dem die Kellnerin zwei Gästen Getränke bringt (**Bild 2**).

Eine weitere Besonderheit der *caupona* des Salvius liegt darin, dass hier zwei Szenen als Handlungssequenz miteinander verknüpft sind: Dieselben beiden Männer, die in dem einen Bild beim Würfelspiel in Streit geraten (**Bild 3**), tragen im anschließenden Bild (**Bild 4**) diesen Streit gewaltsam aus¹⁵⁰. Eine derart enge personelle und zugleich zeitlich-kausale Abstimmung zweier benachbarter Bilder aufeinander ist in der *caupona* in der Via di Mercurio nicht anzutreffen und hängt wohl mit dem friesartigen Arrangement der Bilder in der *caupona* des Salvius zusammen: Ihre unmittelbare Aneinanderfügung innerhalb eines gemeinsamen Rahmens begünstigte offenbar die Herstellung engerer inhaltlicher Querverbindungen.

Mit der engen Zusammenschließung der Bilder hängt auch ihr markantestes gemeinsames Charakteristikum zusammen: die Belebung der Figuren mit beigefügten Aussprüchen. Die Tatsache, dass diese mit Farbe aufgetragen sind, sowie der Umstand, dass die letzten beiden Szenen (**Bilder 3 und 4**) sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene als Handlungssequenz miteinander verzahnt sind, deuten darauf, dass die Aussprüche in zeitlichem Zusammenhang mit der Anfertigung der szenischen Darstellungen zugefügt wurden und somit als konstitutiver Bestandteil der Bilder anzusehen sind.

Das Zusammenwirken von Bild und Text eröffnet die Möglichkeit, genaueren Aufschluss über die Darstellungsabsichten zu bekommen. Hierbei sollen die figürlichen Szenen und die Beischriften zunächst getrennt voneinander betrachtet werden, um die Eigenheiten beider Medien angemessen zu berücksichtigen. Diese Separierung ist dadurch gerechtfertigt, dass, wie oben anhand des Schank-Bildes (**Bild 2**) dargelegt, Text und Bild keineswegs derart eng aufeinander bezogen sind, wie bislang stets angenommen wurde; weder besagen die Texte dasselbe, was die Bilder zeigen, noch illustrieren die Bilder lediglich den Inhalt der Texte¹⁵¹.

¹⁵⁰ s. o. S. 173 f.

¹⁵¹ Hierzu s. o. S. 170.

2) Die szenischen Darstellungen: Kompositorische und inhaltliche Verschränkung

Die Zufügung von Text hat zunächst Konsequenzen für die Frage, wie man die Bilder in ihrem einstigen räumlichen Kontext wahrnehmen konnte.

Wenn man sich die Raumsituation vergegenwärtigt, dann wird deutlich, dass man diese Bilder offenbar aus unterschiedlicher Entfernung und mit unterschiedlicher Intensität betrachten konnte (hierzu s. Taf. 1, 3; 2). Gerade in einem Wirtshaus hat man ja auch mit flüchtigen Betrachtern zu rechnen: Zum einen suchte man einen solchen Ort nicht primär zum Zwecke kontemplativer Bildbetrachtung auf, und zum anderen konnte man, wenn das Lokal gut besucht war, wohl auch nicht ohne Weiteres an die Bilder herantreten und sie in Muße studieren. Man konnte, aber man musste nicht die beigelegten Aussprüche lesen. Die Bilder, als das primäre Medium, besitzen einen eigenständigen Aussagewert und bleiben ohne die Lektüre der Beischriften keineswegs unverständlich.

Betrachtet man nur die gemalten Szenen selbst und lässt die Beischriften beiseite, dann nimmt man Folgendes wahr:

Die beiden mittleren Bilder (**Bilder 2 und 3**) heben sich von den äußeren (**Bilder 1 und 4**) dadurch ab, dass hier sitzende Figuren dargestellt sind. Die jeweils zwei auf Hockern sitzenden Männer sind, indem sie sich mit Getränken bedienen lassen (**Bild 2**) und sich dem Würfelspiel hingeben (**Bild 3**), unmittelbar als Gaststättenbesucher zu erkennen: Sie werden bei Betätigungen vorgeführt, die für ein solches Lokal charakteristisch sind, und dies zugleich auch jeweils in konventionellen szenischen Kompositionen, die, wie die entsprechenden Bilder in der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 1**, **S 2** und **N 2**) erweisen, in der pompejanischen Wandmalerei wohlvertraut waren. Wenn man sich den freien Raumbereich zwischen dem Tresen und der Nordwand – wie in dem Schank-Bild (**Bild 2**) und in einigen Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 1**, **S 3** und **W 1**) dargestellt – mit sitzenden Gästen besetzt vorstellt, konnten die beiden mittleren Szenen von einem Besucher, der sich im Bereich des Haupteingangs, am Tresen oder auf dem Weg zum hinteren Gastraum (2) befand, wohl unmittelbar mit der tatsächlichen Raumsituation in Verbindung gebracht werden.

Die beiden seitlichen Bilder hingegen (**Bilder 1 und 4**) setzen sich markant von den Mittelbildern ab. Sie zeigen jeweils stehende Figuren, die sich überdies in engem Körperkontakt befinden und dabei ihren Leidenschaften freien Lauf lassen. Dabei handelt es sich um Leidenschaften denkbar gegensätzlicher Art: im einen Fall (**Bild 1**) intensive körperliche Zuneigung, im letzten (**Bild 4**) handgreifliche Aggressivität. Die völlige Fixierung auf die emotionale Befindlichkeit der Akteure findet ihre Entsprechung darin, dass, im Gegensatz zu den beiden Mittelbildern, jedes Accessoire – wie Mobiliar, Trinkgeschirr oder Spielzubehör – fehlt und damit auf eine Konkretisierung des Schauplatzes verzichtet wurde. Während die beiden mittleren Bilder gewissermaßen den Normalfall des Lebens im Wirtshaus veranschaulichen, werden in den beiden äußeren Szenen gegensätzliche individuelle Entfaltungsmöglichkeiten vorgeführt.

Die vier Bilder des Frieses sind somit auf verschiedene Weise miteinander verschränkt. Während die beiden letzten Szenen (**Bilder 3 und 4**), im Zusammenspiel von Bild und Text, als Handlungsfolge denkbar eng miteinander verzahnt sind, folgen die figürlichen Szenen, unabhängig von den Texten, in ihrer symmetrischen Anordnung einem eigenen Kompositionsprinzip, durch welches die beiden mittleren und die beiden äußeren Bilder jeweils nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in Verbindung zueinander treten.

Diese inhaltlichen Querverbindungen haben auch Konsequenzen für die Deutung des ersten Bildes mit dem küssenden Paar (**Bild 1**), das, wie gezeigt, in der Vergangenheit immer wieder zu Irritationen geführt hat¹⁵².

In diesem Bild kommt mit der Darstellung von Mann und Frau ein allseits beliebtes Thema zur Anschauung, doch wurde bei dessen Ausdeutung ein ganz anderer Weg eingeschlagen als in der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 4, O 1** und **O 2**, Taf. 12, 1; 12, 2; 12, 3). Zum einen sind beide Partner vollständig bekleidet, und zum anderen gehen die Zuneigungsbekundungen gleichermaßen von beiden aus: Sie lehnen sich aneinander, küssen sich, und der Mann legt den Arm um die Schulter seiner Gefährtin.

Der Umstand nun, dass in allen übrigen Bildern des Frieses (**Bilder 2–4**) die männlichen Hauptfiguren in der Rolle von Wirtshausbesuchern auftreten, spricht dafür, dass auch ihr Geschlechtsgenosse im Kuss-Bild einen Gast vorstellt. Zwar enthält die Szene selbst keinen Hinweis auf einen Schauplatz, aber dies gilt auch für das Rauswurf-Bild (**Bild 4**), bei dem wiederum die kausale Verbindung mit dem vorangehenden Bild (**Bild 3**) klar anzeigt, dass das Geschehen im Wirtshaus zu verorten ist. Nimmt man alle Indizien zusammen, so ist auch für das Kuss-Bild – im Gegensatz zu den drei Sex-Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio – ein engerer Bezug zur Lebenswirklichkeit eines Wirtshauses anzunehmen.

Weiterhin lässt die Tatsache, dass in den beiden nachfolgenden Bildern Gäste bei der Entgegennahme von Wein (**Bild 2**) und beim spielerischen Zeitvertreib (**Bild 3**) vorgeführt werden, vermuten, dass auch bei dem ihnen vorangestellten Kuss-Bild der Sinngehalt in eine ähnliche Richtung geht, und zwar in dem Sinne, dass hier eine weitere, in einem Wirtshaus gebotene Annehmlichkeit exemplarisch zur Anschauung gebracht wird.

Dies lässt zwar zunächst an Prostitution denken, doch liefert die Szene selbst deutlich gegenteilige Indizien. Zum einen wird, indem die Frau ganz in ihre Tunika gehüllt ist, ihre körperliche Anziehungskraft nicht einmal angedeutet; das Fehlen jedes Entblößungsmotivs ist bei Darstellungen derart emotionsgeladener Interaktion zwischen Mann und Frau höchst ungewöhnlich. Ganz klar gegen Prostitution spricht zum anderen der nicht minder bemerkenswerte Umstand, dass sich die Interessenbekundungen gleichberechtigt auf beide Partner verteilen und ihre Beziehung als vollkommen symmetrisch gekennzeichnet ist.

Hierbei ist darauf zu verweisen, dass in Gaststätten durchaus auch längerfristige Beziehungen entstehen oder gepflegt werden konnten. Offenbar verlegten Liebespaare gern ihre Rendezvous hierher, da diese Orte dunkel und diskret waren¹⁵³. Und die Mitarbeiterinnen in solchen Gaststätten standen keineswegs durchweg jedem Interessenten zur Verfügung. Ein beredtes Zeugnis aus Pompeji selbst ist der an der Wand einer *caupona* in der Regio I (I 10, 3) verewigte Streit zwischen dem verliebten Weber Successus und seinem Konkurrenten Severus, die, einander schmähend, um dieselbe Frau rivalisieren¹⁵⁴. Bei dem Zankapfel handelt es sich um eine gewisse Iris, die als *coponiaes ancilla* (für *cauponae ancilla*) bezeichnet wird und es sich als Bedienstete in einem Wirtshaus durchaus leisten konnte, bei der Partnerwahl wählerisch zu sein.

¹⁵² Hierzu s. o. S. 159 f. 180–182. Hinzu gesellt sich noch die These von Clarke (2003, 164), hier könnte eine Szene aus einem Theaterstück dargestellt sein, was freilich in völliger Ermangelung entsprechender Anhaltspunkte jeder Plausibilität entbehrt.

¹⁵³ Hierzu s. Kleberg 1963, 53.

¹⁵⁴ CIL IV 8259. 8258; Kleberg 1963, 28; Varone 1994, 111–180 mit Anm. 178. 180 (mit weiterer Lit.).

Die enge formale und inhaltliche Zusammenschließung der Bilder sowie der Umstand, dass die beiden nachfolgenden Szenen (**Bilder 2 und 3**), an den männlichen Betrachter adressiert, mit Weingenuss und Würfelspiel sehr direkt auf die Raumfunktion Bezug nehmen, deuten darauf, dass auch das ihnen vorangestellte Kuss-Bild auf die in jeder Hinsicht gastfreundliche Atmosphäre vor Ort verweisen sollte, also ganz allgemein auf die Möglichkeit, hier zwischengeschlechtliche Beziehungen anzubahnen oder zu vertiefen.

3) Die beigefügten Wortwechsel: Konflikte und ihre Behebung

Nach der Betrachtung der bildlichen Darstellungen selbst ist nun zu fragen, wie und mit welchen Aussagen die beigeschriebenen Aussprüche auf die Szenen bezogen sind.

Hierbei zeigt sich zunächst, dass die Beischriften für denjenigen Betrachter, der näher an die Bilder herantrat und sich auf die Lektüre einließ, in allen vier Fällen Überraschungen parat hatten.

Bei dem ersten Bild mit dem küssenden Paar (**Bild 1**) stellte sich beim Lesen heraus, dass der männliche Partner einer anderen, hier nicht dargestellten Frau abschwört, dass also die Zuneigung zwischen den beiden dargestellten Akteuren eine Vorgeschichte hat¹⁵⁵. Diese Vorgeschichte gibt eine Folie ab, vor der die sichtliche Leidenschaft des Paares eine längerfristige Dimension bekommt und damit als beiderseitige Zuneigung noch deutlichere Konturen gewinnt. Damit liefert der Liebesschwur des Mannes einen eigenen Hinweis darauf, dass es hier nicht um eine rasche kommerzielle Dienstleistung geht. Der Text geht, indem er einen Vergangenheitsbezug herstellt, in der durch die Szene vorgegebenen Richtung einen Schritt weiter.

Die beiden nachfolgenden Bilder mit den Weinempfängern (**Bild 2**) und den Würfelspielern (**Bild 3**) erwecken auf den ersten Blick ebenfalls einen durchaus friedlichen Eindruck. Die lebhaften Gesten haben zunächst nichts eindeutig Verhaltensauffälliges; ähnlich bewegt gebärden sich auch die einträchtig zechenden Gäste in den Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio (**S 3** und **W 1**, Taf. 8, 1. 2; 8, 3). Der Umstand, dass in den beiden Bildern jeweils Streit in der Luft liegt, konnte allenfalls auf den zweiten Blick ersichtlich werden: im Schank-Bild (**Bild 2**) daran, dass sich der rechte Gast seinem Nachbarn zuwendet, und im Würfel-Bild (**Bild 3**) daran, dass der rechte Spieler in Richtung des Würfelbechers seines Gegenübers deutet und diesen dabei anblickt¹⁵⁶.

In beiden Fällen stellen erst die Beischriften unmissverständlich klar, dass Streitereien im Gange sind, und zwar in jeweils unterschiedlicher Zuspitzung. Im Schank-Bild (**Bild 2**) zeigt sich beim Lesen, dass der Streit der beiden Zecher von der Kellnerin mit Entschiedenheit und Witz geregelt wird und damit abgeschlossen ist¹⁵⁷. Der Konflikt zwischen den beiden Würfeln hingegen (**Bild 3**) befindet sich, wie der Dialog offenbart, noch im einigermaßen harmlosen Anfangsstadium. In beiden Bildern spitzen die Texte jeweils einen Sachverhalt zu, der in der szenischen Darstellung, ganz anders als im Falle des Kuss-Bildes (**Bild 1**), allenfalls verhalten angedeutet ist.

¹⁵⁵ Ob mit dem Eigennamen Myrtale – dem einzigen in diesen Bildern – auf eine bestimmte Person angespielt werden sollte, muss offenbleiben; ein solcher individueller Bezug ist aber für die Intention des Satzes nachrangig, da es hier primär um den sich artikulierenden Mann geht.

¹⁵⁶ Hierzu s. o. S. 170. 171 f.

¹⁵⁷ Hierzu s. o. S. 168–170.

Sehr viel enger ist die Beziehung zwischen Szene und Beischriften wiederum beim letzten Bild (**Bild 4**). Hier stellt bereits die szenische Darstellung unmissverständlich klar, dass eine schwerwiegende Auseinandersetzung im Gange ist. Aber auch hier erfuhr man erst beim Lesen die Details, nämlich dass erstens die vorangehende Würfelszene (**Bild 3**) den Streitanlass darstellt, dass sich zweitens die beiden Kampfhähne in obszöner Weise beschimpfen¹⁵⁸ und dass sie drittens von einem Vertreter der lokalen Ordnungsmacht rechtzeitig, bevor es zum Äußersten kommt, des Hauses verwiesen werden. Hier nimmt der Wortwechsel, so wie im Kuss-Bild (**Bild 1**), einen starken, von der Szene vorgegebenen Impuls auf, geht aber mit der in drei Schritten erfolgenden Steigerung des verbalen Austausches deutlich und detailliert über die szenische Vorgabe hinaus.

Das Rauswurf-Bild (**Bild 4**) unterscheidet sich von den übrigen drei Bildern (**Bilder 1–3**) darin, dass es – wie der Vergleich mit einer der Wandaufschriften aus der Casa del Moralista zeigt¹⁵⁹ – eine ebenso eindeutige wie leicht verständliche Botschaft besitzt. Im Verein von Bild und Text wird vorgeführt, was passiert, wenn jemand den Hausfrieden stört, und damit klargestellt, dass man sich an einem Ort befindet, an dem das Personal das Gewaltmonopol innehat. Die Verstehbarkeit dieses Bildes mag auch dadurch erleichtert worden sein, dass es, als letztes in der Bilderreihe, direkt neben dem – zum Hinauswerfen geeigneten – Nebenausgang des Lokals zu sehen war.

In den vier Bildern besitzen die szenischen Darstellungen zwar ihren eigenständigen Aussagewert, doch treffen sie in ihrem Sinngehalt lediglich eine mehr oder weniger allgemein gehaltene Vorgabe, die verschiedenartige Ausdeutungen und Spezifizierungen erlaubt. In allen vier Fällen fügen die aufgemalten Aussprüche den Szenen eine neue Bedeutungsebene hinzu und deuten sie in jeweils ganz eigener Richtung und Zuspitzung aus.

Die Wortwechsel thematisieren dabei nicht spezifische Gesprächsinhalte, etwa aufsehenerregende Vorfälle, das Problem sozialer Deklassierung oder die Geschlechterfrage¹⁶⁰. Zum Thema gemacht wird vielmehr, auf einer allgemeineren Bezugsebene, die Kommunikationsatmosphäre in einem solchen Lokal.

Der besondere Akzent liegt hierbei auf der Gefahr von Kommunikationsstörungen. In den drei letzten Bildern (**Bilder 2–4**) werden in den Wortwechseln zwischen den Akteuren exemplarisch Konfliktsituationen vorgeführt, wie sie in einem solchen Lokal wohl rasch entstehen konnten.

Die Zielrichtung der Bilder lag allerdings jeweils ganz eindeutig auf der Regelung solcher Konflikte durch Vertreter der lokalen Ordnungsmacht: Der Streit zwischen den beiden Zechern wird im Schank-Bild (**Bild 2**) ebenso resolut bereinigt wie der Konflikt zwischen den Würfeln (**Bild 3**) im anschließenden letzten Bild (**Bild 4**). Die in den Beischriften beschriebenen Auseinandersetzungen werden nicht ergebnisoffen geführt, sondern laufen jeweils auf die Wiederherstellung des Friedens hinaus. Diese Zielrichtung erklärt wohl auch, warum die verbalen Streitereien in den beiden mittleren Szenen (**Bilder 2 und 3**) selbst nicht eskalieren, sondern diese Bilder einen friedlichen Anschein erwecken.

¹⁵⁸ Hierzu s. o. S. 173. Wie zahllose pompejanische Graffiti zeigen, war die Diffamierung als *fellator* in verbalen Schmähungen wie auch in Graffitizeichnungen gang und gäbe; hierzu s. Langner 2001a, 39 f. (mit weiterer Lit.).

¹⁵⁹ Hierzu s. o. S. 174.

¹⁶⁰ Hierzu s. o. S. 159 f.

4) Die Zielrichtung der Bilder

Die Zielrichtung der Bilder aus der *caupona* des Salvius, das kollektive Wohlbefinden zu fördern, entspricht dem Aussagegehalt von Gelagedarstellungen.

Ein einzigartiges Zeugnis dafür, mit welchen Intentionen Gelagebilder an den Betrachter adressiert werden konnten, ist das bereits mehrfach erwähnte Mittelbild von der Nordwand des Trikliniums der Casa del Triclinio (Taf. 8, 4)¹⁶¹. Diese Darstellung unterscheidet sich von anderen pompejanischen Gelagebildern dadurch, dass hier, ebenso wie in der *caupona* des Salvius, den Figuren aufgemalte Aussprüche beigeschrieben sind¹⁶². Die kommunikative Zielrichtung dieses Bildes geht sehr prägnant aus einem Satz hervor, der über demjenigen Gelageteilnehmer steht, der auf der linken Kline die Position des Gastgebers einnimmt und sich mit folgenden Worten an den Betrachter wendet: *faci(a)tis vobis suaviter*, also: »Macht es euch gemütlich!«. Er selbst und die dargestellten Gäste führen im Bild exemplarisch vor, was mit dieser munteren Aufforderung gemeint ist: Sie halten Trinkgefäße in den Händen, kommunizieren lebhaft gestikulierend miteinander, und der Sprecher präsentiert sich zudem in Gesellschaft einer halbnackten Gefährtin. Hinzu kommt, dass in diesen Bildern zwei Figuren ihr Tun in der Ich-Form artikulieren: Über dem Gast, der im Bild von der Nordwand auf der mittleren Kline in entrückter Pose lagert, ist der Satz *ego canto*, also: »Ich singe« aufgemalt, und in dem Mittelbild von der Ostwand steht über einem Zecher, der sich mit einem großen Becher in der Hand frontal an den Betrachter wendet, der Graffito *bibo*, also: »Ich trinke«¹⁶³. In diesen Bildern werden dem Betrachter und Leser diverse Vergnügungsmöglichkeiten beim Gelage mit der einladenden Botschaft vorgeführt, es sich beim abendlichen *convivium* in ähnlicher Weise wie die gemalten Zecher wohl sein zu lassen.

Dieser Vergleichsbefund legt es nahe, eine solch einladende Intention auch für diejenigen Bilder aus den beiden Wirtshäusern anzunehmen, in denen ebenfalls männliche Gäste beim Zechen und anderen Vergnügungen vorgeführt werden, also gleichfalls Beispiele dafür geben, wie man es sich in dem betreffenden Raum wohlergehen lassen kann. In der *caupona* des Salvius betrifft dies die beiden mittleren Bilder, in denen Gäste mit Wein versorgt werden (**Bild 2**) und sich die Zeit mit Würfelspiel vertreiben (**Bild 3**), und zudem wohl auch das linke Bild, in dem ein Mann die Annehmlichkeit weiblicher Gesellschaft genießt (**Bild 1**).

Ein grundlegender Unterschied zu den Gelagebildern aus der Casa del Triclinio liegt allerdings darin, dass in der *caupona* des Salvius Text und Bild in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander stehen und dabei in ihrer Akzentsetzung und inhaltlichen Zielrichtung differieren: Auf der Text-Ebene fügen sich die drei letzten Bilder (**Bilder 2–4**), indem hier Konflikte verbalisiert werden, zueinander, wogegen sich auf der Bild-Ebene die ersten drei Szenen (**Bilder 1–3**), die verschiedene Vergnügungsmöglichkeiten zur Anschauung bringen, zusammenschließen.

¹⁶¹ s. o. S. 175 f und Anm. 89. 145.

¹⁶² Zu den beigefügten Aussprüchen in den Bildern aus der Casa del Triclinio und ihrer Verstehbarkeit s. Ritter 2005, 311–320.

¹⁶³ Neapel, Mus. Naz. 120029. H 68 cm, B 66 cm. Lit.: Fröhlich 1991, 223 f. Taf. 20, 2 (Farbabb.); PPM III (Rom 1991) 815 Abb. 41 s. v. V 2,4. Casa del Triclinio (V. Sampaolo); Clarke 2003, 242 f. Taf. 21 (Farbabb.); Dunbabin 2003, 58 f. Abb. 28; Ritter 2005, 315–320 mit Anm. 36 (weitere Lit.) Abb. 6 (Farbabb.).

Nimmt man alle vier Bilder zusammen, so wird diese Divergenz freilich dadurch aufgehoben, dass die verbalen Auseinandersetzungen auf ihre Befriedung hin angelegt sind. Sie laufen auf die Mitteilung hinaus, dass man die in den ersten drei Szenen (**Bilder 1–3**) vorgeführten Annehmlichkeiten ohne unliebsame Störung genießen kann, da es dem Personal ein zentrales, gegebenenfalls auch mit Gewalt durchzusetzendes (**Bild 4**) Anliegen ist, dem Gast einen annehmlichen Aufenthalt zu gewährleisten. Die vier Bilder verdichten sich somit zu einer im Grundtenor einladenden Gesamtaussage.

V. DER ZEUGNISWERT DER BILDER: DIE KONTEXTBEZOGENE DEKORATION EINES BESONDEREN LEBENSRAUMS

A. Die Themenvielfalt

Die markanteste Besonderheit der Wandbilder aus den beiden Wirtshäusern liegt darin, dass hier jeweils verschiedene, andernorts nicht in dieser Kombination vorkommende Bildthemen für den spezifischen Handlungs- und Kommunikationsraum einer *caupona* zusammengestellt wurden. Hierdurch unterscheiden sich die beiden Wirtshäuser von zahlreichen anderen Gasthäusern in Pompeji, deren Fassaden und Innenwände mit ganz anderen und zugleich deutlich weniger vielfältigen Bildthemen bemalt waren, wobei in Innenräumen vornehmlich Lararienbilder anzutreffen sind¹⁶⁴.

Wenn man die in den beiden *cauponae* vereinten Bildthemen nach Themenkreisen zusammenfasst und sie hierbei nach denjenigen Denkmälergattungen ordnet, in denen die diversen Themen ihren bevorzugten Platz hatten, dann lassen sich zwei Großgruppen bilden: Auf der einen Seite stehen Gelagebilder aus Gelageräumen (Taf. 8, 4; 11, 2), Spielszenen in Grabreliefs (Taf. 7, 4) sowie Sex-Bilder an den Wänden von Bordellen, Thermen und Privathäusern, also Darstellungen, in denen vornehmlich Männer bei Freizeitvergnügungen zu sehen sind. Auf der anderen Seite stehen Verkaufsdarstellungen in Grabreliefs, Ladenschildern oder Fassadenbildern (Taf. 5, 6) sowie Transportszenen in Grabreliefs (Taf. 10), also ›Berufsdarstellungen‹, in denen Menschen bei der Arbeit vorgeführt werden.

Diese verschiedenartigen Bildthemen wurden in den beiden Wirtshäusern jeweils im Sinne eigener, auf den Lebensraum eines Wirtshauses bezogener Darstellungsabsichten ausgestaltet. Die Zielrichtung tritt besonders deutlich in der *caupona* in der Via di Mercurio zutage, in der fast alle Szenen mit dem Thema Wein in Verbindung gebracht werden, wobei immerhin vier Bilder die Verabreichung oder den Konsum von Wein zum Hauptthema haben (**N 2, W 1, S 2 und S 3**, Taf. 4, 2; 8, 3; 4, 3 a. b; 8, 1. 2)¹⁶⁵. In der bildübergreifenden Akzentuierung des Themas Wein tritt eine enge Affinität zu Gelagedarstellungen zutage, die offenkundig die wichtigste Inspirationsquelle darstellten.

¹⁶⁴ Hierzu s. Fröhlich 1991, 249–341 Kat. L 1–L 3, L 8, L 9, L 13, L 19, L 21, L 22, L 24, L 25, L 27, L 38, L 39, L 44, L 55, L 77, L 80, L 89, L 92, L 99, L 106 (Lararienbilder aus Wirtshäusern und Herbergen); Kat. F 9–F 11, F 14, F 32, F 45, F 48, F 50, F 52 (Fassadenbilder).

¹⁶⁵ Hierzu s. o. S. 189.

B. Das Verhältnis zu Gelagebildern

Aufgrund dieser engen inhaltlichen Verwandtschaft bietet der Vergleich der Wirtshaus-Bilder mit gleichzeitigen pompejanischen Gelagebildern die beste Möglichkeit, Hinweise auf ihre spezifischen Darstellungsabsichten zu gewinnen. Hierfür besonders geeignet sind die Mittelbilder aus dem – ebenfalls im Vierten Stil ausgemalten – Triklinium der Casa del Triclinio (Taf. 8, 4), da sie vielfältige Anknüpfungspunkte bieten: Nicht nur treten als Hauptfiguren gleichfalls männliche Gäste auf, die sich mit Wein bedienen lassen und mit großer Lebhaftigkeit zechen, sondern vor allem sind diese Bilder ebenfalls mit zahlreichen Realitätszitaten durchsetzt, mittels derer vergleichsweise konkret auf die Funktion eines Gelageraums Bezug genommen wird¹⁶⁶.

Ein sofort ins Auge springender Unterschied betrifft den materiellen Aufwand, der in den jeweiligen Bildern getrieben wird. In den Darstellungen aus den beiden *caupona*e sind anstelle prachtvollen Geschirrs lediglich schlichte Trinkgefäße und Krüge zu sehen. Anstatt auf gepolsterten, mit kostbaren Decken bedeckten Klinen zu lagern, sitzt man auf einfachen Hockern¹⁶⁷. Der weitestgehende Verzicht auf luxuriösere Ausstattungselemente¹⁶⁸ findet seine Entsprechung im Fehlen einer räumlichen Gestaltung des Hintergrundes, ganz im Gegensatz zu Gelagebildern, in denen der Bildraum, etwa mit Architekturelementen und/oder kostbaren Vorhängen, als prachtvolle Bühne für das Vordergrundgeschehen hergerichtet ist. Der Verzicht auf weitergehende Raumangaben und die zurückhaltende Darstellung von Einrichtungsgegenständen verbindet die Bilder aus den beiden Wirtshäusern mit ›Berufsdarstellungen‹ in der Reliefplastik¹⁶⁹.

Diese Unterschiede zu Gelageszenen finden ihre Erklärung zunächst natürlich darin, dass in häuslichen Triklinien, in die Hausbesitzer ausgewählte Gäste zum abendlichen *convivium* luden, ein besonderer materieller Aufwand getrieben wurde. Zugleich aber treten in dem krassen Kontrast zwischen geballter Vorführung von Luxusmotiven einerseits und diesbezüglich äußerster Zurückhaltung andererseits auch unterschiedlich gelagerte Darstellungsabsichten zutage. In den Gelagedarstellungen wird mittels Evozierung eines hohen, wohl nur partiell den jeweiligen tatsächlichen Gegebenheiten entsprechenden Aufwands eine elaborierte Idealvorstellung von gehobener Gelagekultur entwickelt – mit der Absicht, den realen Raum als Schauplatz für Veranstaltungen von hoher sozialer Exklusivität auszuweisen¹⁷⁰. In einem einfachen Wirtshaus hingegen fehlte in Ermangelung gehobener Exklusivität die notwendige Voraussetzung für Bestrebungen, sich mittels ostentativer Überhöhung des eigenen Lebensstils nach unten abzugrenzen.

¹⁶⁶ Hierzu und zum Folgenden s. Ritter 2005, 337 f. (Realitätsbezug im Mobiliar); 338–340 (Ausgrenzung von Sklaven); 340 f. (Frauen als erotisch stimulierende Nebenfiguren); 341 f. (Kennzeichnung der männlichen Hauptfiguren in Abhängigkeit von weiblicher Gesellschaft); 342–344 (Gestaltung der Bildräume).

¹⁶⁷ Das Sitzen beim Essen und Trinken galt geradezu als Charakteristikum einfacher Wirtshäuser, wie die Formulierung *sellariolis ... popinis* bei Mart. 5,70,3 zeigt.

¹⁶⁸ Aufwendigeres Mobiliar findet sich lediglich in zwei Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio: In dem Bild mit den reisenden Zechern (S 3) und demjenigen mit den Würfelspielern (S 1) steht in der Bildmitte jeweils ein dreibeiniger runder Tisch mit elegant geschwungenen Beinen. Der Umstand indes, dass genau diese Tischform als Standardmotiv aus Gelagebildern (s. hier Taf. 8, 4; 11, 2) bestens vertraut ist, spricht dafür, diese Tische nicht als Realitätszitate, sondern als motivische Entlehnung anzusehen.

¹⁶⁹ Hierzu s. Langner 2001b, 312–314 (zu Raumangaben); 324 (zu Einrichtungsgegenständen).

¹⁷⁰ s. Ritter 2005, bes. 368 f.

Der Verzicht auf eine signifikante Überhöhung der Lebenswirklichkeit tritt auch in der Aufmachung der Gäste zutage. Während in Gelageszenen die männlichen Teilnehmer häufig, wenn sie sich in weiblicher Gesellschaft befinden, mit entblößtem Oberkörper erscheinen und dergestalt in ihrer erotisch aufgeladenen Gestimmtheit gekennzeichnet sind¹⁷¹, bleiben die Gäste in den beiden *cauponae* in ihrer vollständigen Bekleidung nah an der Realität. Die einheitlich schlichte, zumeist nur aus einer Tunika bestehende Gewandung zeigt an, dass es hier nicht um eine elitäre, sondern, ganz im Gegenteil, um eine unspezifisch breite Klientel geht. Die gleichartige Bekleidung mit der Tunika ist wieder ein verbindendes Element zu ›Berufsdarstellungen‹¹⁷². Eine genauere Rollenspezifizierung ist nur vereinzelt anzutreffen, wenn beispielsweise in der *caupona* in der Via di Mercurio einige Gäste als Reisende (S 3) und ein Gast als Soldat (N 2) gekennzeichnet sind. Beides findet seine Erklärung darin, dass Reisende wie Soldaten zur typischen Klientel solcher Gaststätten gehörten¹⁷³.

In direktem Zusammenhang hiermit steht ein weiterer markanter Unterschied zu Gelageszenen: das weitgehende Fehlen einer klaren sozialen Distinktion zwischen Gästen und Bediensteten. Zwar stehen auch in etlichen Bildern aus den beiden Wirtshäusern die Gäste im Mittelpunkt, und auch hier konnten – wie die Figur des kleinen, an den Rand gedrängten Kellners in dem Bild mit den zechenden Reisenden aus der *caupona* in der Via di Mercurio (S 3) zeigt – bei entsprechender inhaltlicher Schwerpunktsetzung die Bediensteten durchaus sehr deutlich in ihrem inferioren Status bezeichnet werden¹⁷⁴. Aber diese Status-Unterscheidung ist, ganz im Gegensatz zu Gelagebildern, keineswegs selbstverständlich: In den insgesamt drei Bildern des Weinausschanks aus den beiden *cauponae* verkehren Gäste und Personal auf Augenhöhe miteinander.

Auch innerhalb des Personals fehlt eine Unterscheidung zwischen Vorgesetzten und Befehlsempfängern. Diese treffen nirgends aufeinander: Abgesehen von den beiden zeichnerisch überlieferten Transport-Bildern aus der *caupona* in der Via di Mercurio (N 1 und c 1), in denen jeweils zwei gleichrangige Bedienstete bei der Arbeit zu sehen sind, treten die Vertreter des Personals stets allein auf. Dies unterscheidet die Wandbilder von zahlreichen italischen Reliefs mit ›Berufsdarstellungen‹, in denen Handwerksmeister oder Händler – so wie etwa in dem oben besprochenen Grabrelief in Florenz (Taf. 6, 2) – zusammen mit Gehilfen auftreten¹⁷⁵. In den Bildern aus den beiden Wirtshäusern hingegen spielen betriebsinterne Hierarchien keine Rolle.

¹⁷¹ Lit. hierzu: s. o. Anm. 146.

¹⁷² In diesen Darstellungen begegnet die – gegürtete oder ungegürtete – Tunika als das Kleidungsstück der arbeitenden Bevölkerung; hierzu s. Zimmer 1982, 66 f.

¹⁷³ Dass Soldaten und Reisende zum Stammpublikum von Wirtshäusern zählten, zeigen, als Primärquelle, von Besuchern hinterlassene Graffiti. Ein schöner und zeitnaher Befund ist die von verbalen Graffiti und Graffitizeichnungen übersäte Wand einer als Gaststätte dienenden *taberna* am Palatinhang in Rom (in den südwestlichen Substruktionen der Domus Tiberiana, Taberna 7 SW), die in neronisch-flavischer Zeit verziert wurde und bei der die eingeritzten Namen die Präsenz unter anderem von Soldaten und Fremden bezeugen; s. hierzu Langner 2001a, 126 f. mit Abb. 69 (mit weiterer Lit.). – In Graffitizeichnungen sind im Übrigen, in Analogie zu Motiven in den Wandbildern der beiden pompejanischen *cauponae*, auch Trinkgefäße (Langner 2001a, 126 Nr. 2413. 2417–2420. 2435 Taf. 156. 157) und ein Würfelbecher mitsamt Würfeln (Langner 2001a, 126 Nr. 2478 Taf. 159) anzutreffen.

¹⁷⁴ Hierzu s. o. S. 167 f.

¹⁷⁵ Hierzu s. Zimmer 1982, 69 f.; Langner 2001b, 325 mit Anm. 116.

Der Verzicht auf eine soziale Differenzierung des Personals zeigt sich besonders deutlich auch darin, dass in den drei Schank-Bildern (Taf. 4) das Personal teils durch Frauen, teils durch Männer vertreten wird und damit auch die sozialen Unterschiede zwischen den Geschlechtern keine Rolle spielen. Wie weitgehend diese Unterschiede ausgeblendet werden konnten, offenbart der Wortwechsel, der in dem Schank-Bild aus der *caupona* des Salvius (**Bild 2**) den Figuren beige-schrieben ist und in dessen Verlauf die Kellnerin zwei zankende männliche Gäste in die Schranken weist. Diese Frau tritt in einer autoritären Weise auf, die für Frauen in der römischen Bildkunst ganz ungewöhnlich ist und die kaum anders als mit den tatsächlichen Machtverhältnissen in einem solchen Wirtshaus erklärt werden kann¹⁷⁶.

C. Das Verhältnis zu ›Berufsdarstellungen‹

Innerhalb der frühkaiserzeitlichen Kunst stehen die Bilder aus den beiden *cauponae* also in ihrer allgemeinen thematischen Ausrichtung, insbesondere der Gewichtung des Weingenus-ses, Gelagedarstellungen am nächsten, doch entfernen sie sich von diesen in ihrer inhaltlichen Akzentsetzung ganz beträchtlich. In der sparsamen, auf die zum Verständnis notwendigen Motive reduzierten Bildgestaltung¹⁷⁷, vor allem aber in der Darstellung der Akteure selbst und hierbei insbesondere im weitgehenden Ausblenden sozialer Hierarchien geben die Bilder stattdessen eine sehr enge Verwandtschaft zu ›Berufsdarstellungen‹ zu erkennen.

Diese Affinität liegt darin begründet, dass in beiden Fällen Menschen aus denjenigen Schichten der römischen Gesellschaft in ihrem Selbstverständnis greifbar werden, die ihren Lebensunterhalt mit der Ausführung von Arbeit bestritten. In den Wandbildern treten die aktiv handelnden Vertreter des Gaststättenpersonals mit demselben Selbstbewusstsein auf, mit dem sich in den Bildern von Grabreliefs oder Ladenschildern Handwerker und Händler bei ihrer Tätigkeit zeigen und dergestalt dem Stolz auf ihre jeweilige Profession, die eigene Qualifikation und Leistungsfähigkeit sowie ihrem beruflichen, sich in sozialer Anerkennung niederschlagenden Erfolg Ausdruck verleihen (Taf. 5. 6. 10). Denselben Auftraggeberschichten sind auch die männlichen oder weiblichen Besitzer oder Pächter von Gaststätten zuzurechnen¹⁷⁸.

Die vielfältigen Gemeinsamkeiten sprechen dafür, dass die nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. erfolgte Ausstattung der beiden Wirtshäuser mit gerade diesen Bildern in sozial- und mentalitätsgeschichtlichem Zusammenhang mit der wachsenden Popularität figürlicher ›Berufsdarstellungen‹ im 1. Jh. n. Chr. zu verstehen ist¹⁷⁹.

D. Die eigenwertige Aussagekraft der Bildzyklen aus den beiden *cauponae*

Die Bilder aus den beiden Wirtshäusern unterscheiden sich aber nicht nur deutlich von damaligen Gelagebildern, sondern besitzen auch gegenüber zeitgenössischen Denkmälern mit ›Berufsdarstellungen‹ durchaus ein eigenes Profil, und zwar in zweierlei Hinsicht.

¹⁷⁶ Frauen sind in Wirtshäusern sowohl als Mitarbeiterinnen als auch als Betreiberinnen bezeugt. Ein bekanntes Beispiel aus Pompeji ist die *caupona* der Asellina (IX 11,2,4), an deren Fassade sich neben der Inhaberin Asellina auch deren Mitarbeiterinnen Zmyrina, Aegle und Maria in Wahlaufschriften verewigten; zu dieser *caupona* s. Kleberg 1963, 27 f. mit Abb. 6. 7; 56 mit Abb. 19; Fröhlich 1991, 64. 337 Kat. F 67 (mit weiterer Lit.); PPM X (Rom 2003) 167–170 mit Abb. s. v. IX 11,2 e 4. *Caupona di Asellina* (V. Sampaolo).

¹⁷⁷ s. o. S. 186 f.

¹⁷⁸ Zur *caupona* der Asellina s. o. Anm. 176.

¹⁷⁹ Zur Blüte von ›Berufsdarstellungen‹ im 1. Jh. n. Chr.: Zimmer 1982, bes. 72 f.

An frühkaiserzeitlichen Grabdenkmälern aus Italien treten figürliche Darstellungen von Handwerk und Handel nur sehr selten zusammen mit andersartigen, dem Bereich des *otium* zuzurechnenden Szenen auf, und wenn, dann sind diese Darstellungen deutlich voneinander separiert und zudem durch ihre Platzierung unterschiedlich gewichtet, wobei die ›Berufsdarstellungen‹ eine untergeordnete Rolle spielen¹⁸⁰.

Die Bildzyklen aus den beiden Wirtshäusern bieten demgegenüber nicht nur eine ungleich größere Themenvielfalt, sondern die verschiedenartigen Darstellungen wurden an den Wänden völlig gleichberechtigt, ohne interne Hierarchisierung zur Anschauung gebracht. Diese Egalisierung erklärt sich mit einem grundlegenden Unterschied zu figürlichen Darstellungen an Grabdenkmälern: In den Wandbildern fehlt jede inhaltliche Ausrichtung auf eine bestimmte Einzelperson, und die Auftraggeber oder Auftraggeberinnen treten hier nicht erkennbar in Erscheinung.

Hiermit hängt eine weitere markante Eigenheit dieser Wandbilder zusammen. Unter ihnen befinden sich nicht nur solche Darstellungen, die sich eindeutig dem Bereich der Arbeit (Transportszenen) oder demjenigen der Muße (Weintrinken, Würfelspiel etc.) zuordnen lassen. Vielmehr gibt es daneben auch Szenen, die sich einer solchen Kategorisierung entziehen: In den drei Schank-Bildern sind weder, wie in Gelagebildern, die Gäste noch, wie in ›Berufsdarstellungen‹, die ihre Arbeit ausführenden Vertreter des Personals als Hauptfiguren kenntlich gemacht. Die beiden Parteien befinden sich im Gleichgewicht, da nicht eine von ihnen im Fokus des Darstellungsinteresses steht, sondern die Beziehung untereinander das eigentliche Thema ist.

Insofern besitzen die Bilder aus den beiden Gaststätten innerhalb der frühkaiserzeitlichen Bildkunst doch ihren eigenen Stellenwert. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass hier Grenzen, die in Bildern aus anderen Funktionskontexten eine trennende Rolle spielen, verwischt und überschritten werden: die Grenzen zwischen sozialen Schichten, die Grenze zwischen den Geschlechtern und nicht zuletzt auch die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit.

Wenn man den zahlreichen Bemerkungen zum Gaststättenwesen in den antiken Schriftquellen Glauben schenkt, dann wurden solche Wirtshäuser vom Abschaum der Gesellschaft, von zwielichtigem Gesindel bevölkert und von notorisch betrügerischen Wirten geführt; sie waren Horte der Gesetzlosigkeit und der Anarchie, in die ein anständiger Mann tunlichst keinen Fuß setzte¹⁸¹. Dies ist freilich ganz die Sicht der aristokratischen Oberschicht, die allein sich in der literarischen Überlieferung artikuliert. Der Zeugniswert der Wandbilder aus den beiden Wirtshäusern liegt darin, dass sie ein Korrektiv zu dieser diffamierenden Außensicht bilden, indem hier diejenigen zu Wort kommen, die solche Gaststätten betrieben und in ihnen verkehrten.

¹⁸⁰ Die wohl in flavische Zeit zu datierende Grabstele des Q. Minicius Faber aus Fossano, heute in Turin (Museo di Antichità 463), zeigt im Hauptfeld unterhalb der Inschrift einen Handwerker bei der Bearbeitung eines Wagenrades und im Giebelfeld einen Mann auf einer Kline (Zimmer 1982, 32. 34. 73. 141 f. Kat. 59 mit Abb.). Hier sind die beiden Szenen durch einen großen Abstand und die Platzierung in auch architektonisch separierten Feldern voneinander getrennt, wobei die Handwerksszene deutlich (im Wortsinn:) untergeordnet ist. – An dem um 100 n. Chr. entstandenen Grabaltar des Q. Socconius Felix aus und in Rom (Via Quattro Fontane 15) erscheint auf der Hauptseite, auf der sich auch die Inschrift befindet, ein Paar beim Klinengelage (hierzu: Ritter 2005, 362 mit Anm. 184), und auf der Rückseite befindet sich eine Handelsszene, in der einem sitzenden Togatus ein großes Tuch vorgeführt wird (Zimmer 1982, 83. 126 f. Kat. 40). Hier waren die beiden Szenen nicht zusammen sichtbar, wobei der auf die Rückseite gesetzten ›Berufsdarstellung‹ wieder nachrangiger Wert zugemessen wurde.

¹⁸¹ Hierzu, mit Zusammenstellung der betreffenden Schriftquellen, übersichtlich Laurence 1994. Zum Thema auch: DNP XII 2 (2002) 544–547 s. v. Wirtshaus (M. Dräger) (mit weiterer Lit.)

In den Bildern aus den beiden *cauponae* begegnet das Wirtshaus in der Tat als ein Ort, an dem *otium* (hier: im allgemeinen Sinne von regenerativer Freizeit) in einer Weise gestaltet wurde, die sich – ganz im Gegensatz zum häuslichen Gelage – nicht an den stark normierten Idealen der Oberschicht orientierte. Und die Wortwechsel, die den Akteuren in der *caupona* des Salvius beigezeichnet sind, führen ein solches Lokal überdies auch als einen Ort vor, an dem eine raue Sprache gesprochen wird und handfeste Konflikte in der Luft liegen.

Das Wirtshaus begegnet in diesen Bildern aber zugleich und vor allem als ein Lebensraum, an dem sich die Konstituierung sozialer Gemeinschaft durchaus geregelt vollzog und an dem eine funktionierende Kommunikationskultur einen zentralen Stellenwert besaß. Dies gilt sowohl für die *caupona* in der Via di Mercurio, in der die Annehmlichkeiten gemeinschaftlichen Weingenusses im Mittelpunkt stehen, als auch für die *caupona* des Salvius, in der mittels der Belegung der Figuren durch Aussprüche die Kommunikationsatmosphäre in einem solchen Wirtshaus zum eigenen Thema gemacht wurde.

Vitruvs bekannte Empfehlung, die Einrichtungen von Gebäuden müssten immer den Bewohnern angemessen ausgeführt werden, war an die wohlhabenden Eliten der Gesellschaft adressiert¹⁸². Die Bildausstattung der beiden Wirtshäuser zeigt eindrücklich, dass die Empfehlung, den *decor* eines Raumes auf die hier verkehrenden Menschen abzustimmen, auch am unteren Ende der sozialen Skala beherzigt wurde. Diese Bilder bieten Einblick in eine Sphäre der römischen Bilderwelt, in der ganz eigene, sonst kaum in Selbstzeugnissen fassbare Vorstellungen von Lebensgestaltung zutage treten.

Bibliographie:

- | | |
|------------------|--|
| Baltzer 1983 | M. Baltzer, Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler, TrZ 46, 1983, 7–151 |
| Bragantini 1993 | PPM IV (Rom 1993) 1005–1028 s. v. VI 10,1. Caupona della Via di Mercurio (I. Bragantini) |
| Bragantini 1994 | PPM V (Rom 1994) 366–371 s. v. VI 14,35.36. Caupona di Salvius (I. Bragantini) |
| Cantarella 1999 | E. Cantarella, Pompei: I volti dell'amore ² (Milano 1999) |
| Clarke 1998 | J. R. Clarke, Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C.–A.D. 250 (Berkeley 1998) |
| Clarke 1998/1999 | J. R. Clarke, Look Who's Laughing: Humor in Tavern Paintings as Index of Class and Acculturation, MemAmAc 43/44, 1998/1999, 27–48 |
| Clarke 2003 | J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315 (Berkeley 2003) |
| Collignon 1903 | M. Collignon, Les peintures de la <i>caupona</i> de la rue de Mercure a Pompéi, in: Mélanges Boissier. Recueil de mémoires concernant la littérature et les antiquités romaines dédié a Gaston Boissier (Paris 1903) 127–131 |
| Della Corte 1965 | M. della Corte, Case ed abitanti di Pompei ³ (Neapel 1965) |
| Diebner 1979 | S. Diebner, Aesernia – Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens (Rom 1979) |

¹⁸² Vitr. 1,2,9: ... *et omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones.*

- Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality* (Cambridge 2003)
- Eschebach 1993 L. Eschebach (Hrsg.), *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji* (Köln 1993)
- Famin 1836 S. M. C. Famin, *Musée Royal de Naples. Peintures, bronzes et statues érotiques de Cabinet secret* (Paris 1836)
- Fiorelli 1876 G. Fiorelli, *Notizie degli scavi – Novembre*, NSc 1876, 177–197
- Fröhlich 1991 Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, RM Ergh. 32 (Mainz 1991)
- Helbig 1868 W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868)
- Jashemski 1964 W. F. Jashemski, *A Pompeian Copa*, CIJ 59, 1964, 337–349
- Kampen 1981 N. Kampen, *Image and Status: Roman Working Women in Ostia* (Berlin 1981)
- Kampen 1985 N. Kampen, *Römische Straßenhändlerinnen*, AW 16.4, 1985, 23–42
- Kleberg 1963 T. Kleberg, *In den Wirtshäusern und Weinstuben des antiken Rom* (Berlin 1963)
- Langner 2001a M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung* (Wiesbaden 2001)
- Langner 2001b M. Langner, *Szenen aus Handwerk und Handel auf gallo-römischen Grabmälern*, JdI 116, 2001, 299–356
- Laurence 1994 R. Laurence, *Roman Pompeii. Space and Society* (London 1994)
- Mau 1878 A. Mau, *Scavi di Pompei*, BdI 1878, 186–204
- Mau 1908 A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* ²(Leipzig 1908)
- Museo Borbonico 1827 Real Museo Borbonico 4, 1827, *Relazione degli scavi di Pompei. Da Giugno 1827 fino ad Aprile 1828*, 1–9
- Museo Borbonico 1829 Real Museo Borbonico 5, 1829, *Carro di vino – Antico dipinto di Pompei*, 1–3 zu Taf. 48
- Packer 1978 J. Packer, *Inns at Pompeii: a Short Survey*, CronPomp 4, 1978, 5–53
- Presuhn 1882 E. Presuhn, *Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1881* ²(Leipzig 1882) Abtheilung V
- Reinach 1922 S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines* (Paris 1922)
- Ritter 2002/2003 St. Ritter, *Zur Bildsprache römischer ›Alltagsszenen‹: Die Mahl- und Küchenreliefs am Pfeilergrabmal von Igel*, BJb 202/203, 2002/2003, 149–170
- Ritter 2005 St. Ritter, *Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext*, JdI 120, 2005, 301–372
- Roux – Barré 1840 H. Roux – L. Barré, *Herculanum et Pompéi VIII* (Paris 1840)
- Sinn 1987 F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen* (Mainz 1987)
- Stähli 1999 A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik* (Berlin 1999)
- Todd 1939 F. A. Todd, *Three Pompeian Wall-Inscriptions, and Petronius*, CIR 53, 1939, 5–9
- Varone 1994 A. Varone, *Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei* (Rom 2002)
- Zimmer 1982 G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, AF 12 (Berlin 1982)

Abbildungsnachweis: Taf. 1, 1: nach Fiorelli 1876, Taf. 6. – Taf. 1, 2: nach Presuhn 1882, Taf. 6. 7. – Taf. 1, 3: Soprintendenza archeologica di Pompei AFS C 1292. – Taf. 2 Grundriss: digital neu gezeichnet von Tobias Bitterer nach Packer 1978, Abb. 26. – Taf. 3 Grundriss oben links: nach Bragantini 1993, Plan auf S. 1005. – Taf. 3 Grundriss Mitte: digital neu gezeichnet von Tobias Bitterer nach Mau 1908, Abb. 250. – Taf. 2 Fries; 4, 1; 7, 1; 11, 1: Photos Michael Larvey. – Taf. 4, 2; 8, 2; 8, 3; 12, 1: Soprintendenza archeologica di Pompei. – Taf. 4, 3 a. b: Soprintendenza archeologica di Pompei 14 AFS C 670 sw; 14 AFS C 670 f. – Taf. 5, 1: D-DAI-ROM-80.3236 (Schwanke). – Taf. 5, 2: Soprintendenza archeologica di Pompei AFS 510. – Taf. 6, 1: D-DAI-ROM-75.2718 (Rossa). – Taf. 6, 2: ullstein bild 1003126490. – Taf. 7, 2: D-DAI-ROM W 85. – Taf. 7, 3: nach Fröhlich 1991, Taf. 18, 1. – Taf. 7, 4: Paris, Bibliothèque nationale de France Inv_54_LAT_49_de face. – Taf. 8, 1; 9, 1: nach Museo Borbonico 1827, Taf. A unten; Taf. A oben (Bayerische Staatsbibliothek München 4 Arch 133 t-4). – Taf. 8, 4: Verlag Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding. – Taf. 9, 2: nach Museo Borbonico 1829, Taf. 48 (Bayerische Staatsbibliothek München 4 Arch 133 t-4). – Taf. 10, 1: D-DAI-ROM-71.1696 (Hützel). – Taf. 10, 2: ullstein bild 1003268940. – Taf. 11, 2: Soprintendenza archeologica di Pompei 113810–005 bis. – Taf. 12, 2. 3: nach Famin 1836, Taf. 35. 38 (Bayerische Staatsbibliothek München 4 Rem.II 58).

Prof. Dr. Stefan Ritter, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie, Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München, Deutschland, E-Mail: stefan.ritter@lmu.de

Zusammenfassung:

Stefan Ritter, Das Wirtshaus als Lebensraum: ›Kneipenszenen‹ aus Pompeji

Aus den Räumen zweier Wirtshäuser in Pompeji sind etliche mehrfigurige Wandbilder überliefert, die das Lebensumfeld eines solchen Lokals zum Gegenstand haben: die Anlieferung, den Ausschank und vor allem den Genuss von Wein, das Würfelspiel sowie das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Diese Bilder gelten als nahsichtige Schilderungen römischen Alltagslebens, die nicht oder nur ganz punktuell mit anderen Bildwerken in der römischen Kunst vernetzt sind. Wenn man die Bilder hingegen nach ihren Themen ordnet, zeigt sich, dass hier Bildthemen aufgegriffen wurden, die in anderen Bildgattungen und Funktionskontexten etabliert waren, nicht nur in Gelageszenen an den Wänden von Gelageräumen, sondern etwa auch in ›Berufsdarstellungen‹ an Hausfassaden oder in Grabreliefs. Diese Bildthemen wurden für den Handlungs- und Kommunikationsraum eines Wirtshauses zusammengestellt und im Sinne eigener Darstellungsabsichten ausgestaltet, wobei in den beiden Lokalen in unterschiedlicher Weise auf die Raumfunktion Bezug genommen wird. Während im einen Fall vor allem die Annehmlichkeiten gemeinschaftlichen Weingenusses exemplarisch veranschaulicht werden, wird im anderen Fall mittels der Belebung der Figuren mit Aussprüchen die Kommunikationsatmosphäre in einem solchen Wirtshaus thematisiert.

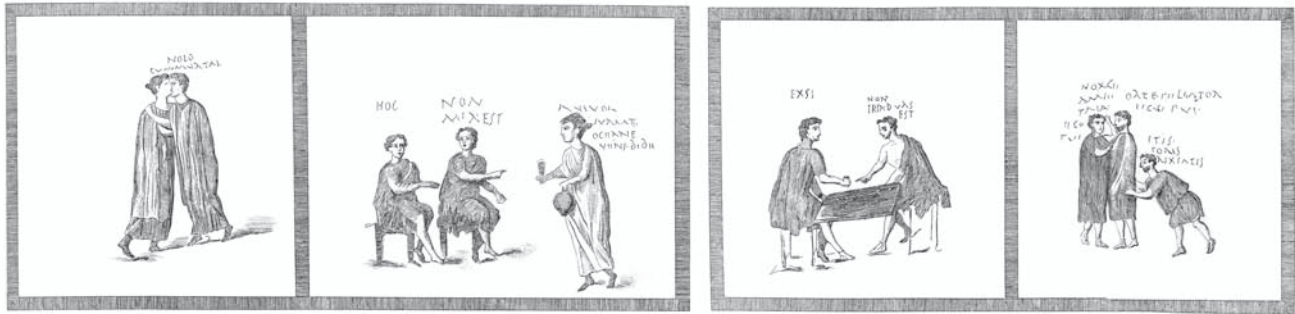
Schlagwörter: Pompeji – Wandmalerei – Wirtshaus – Kneipenszenen – Deutungsfragen

Abstract:

Stefan Ritter, The Tavern as a Social Environment: ›Tavern Scenes‹ from Pompeii

A number of multi-figure wall paintings surviving in the rooms of two taverns in Pompeii have as their subject the social environment of such a locale: the delivery, serving and above all consumption of wine, dice-playing, and relations between men and women. These frescos are seen as close-ups of everyday Roman life which are connected only to a limited degree, if at all, with other pictorial representations in Roman art. If, however, the ›tavern scenes‹ are categorized according to topic, it becomes apparent that the scenes present topics which were already established in other visual genres and functional contexts: not only in scenes of feasting on the walls of banqueting halls, but also for instance in depictions of occupations to be found on the facades of buildings and in grave reliefs. The pictorial topics were selected for the activity and communication sphere of a tavern, and elaborated in line with specific intentions as to design. The two taverns refer to the spatial function in different ways. While in one tavern the pleasures of drinking wine in company are illustrated by examples, in the other it is the communicative atmosphere offered by a tavern that is highlighted, the depicted figures being brought to life by the addition of inscriptions.

Keywords: Pompeii – Wall Painting – Tavern – Tavern Scenes – Interpretation



1



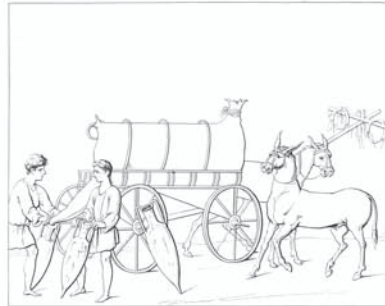
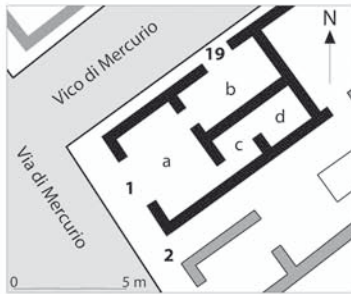
2



3

Die *caupona* des Salvius:

1. Zeichnungen (Fiorelli 1876). – 2. Aquarelle (Presuhn 1882). – 3. Blick in den Schankraum



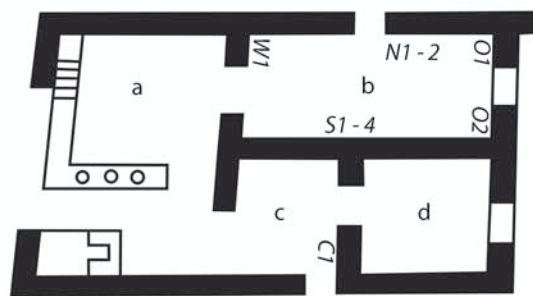
N1



N2



W1



O1



c1



O2



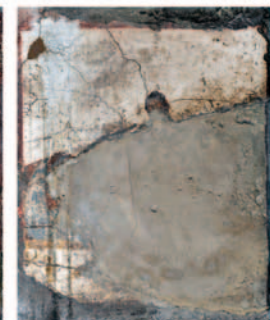
S1



S2



S3



S4

Die *caupona* in der Via di Mercurio:
Grundriss (oben links: nach PPM 1993; Mitte: nach Mau 1908) und Bilder in den Räumen b und c



1



3a



2



3b

Die Schankszenen aus den beiden *cauponae*:

1. *caupona* des Salvius, **Bild 2**. – 2. *caupona* in der Via di Mercurio, N 2. –
3 a und b. *caupona* in der Via di Mercurio, S 2



1



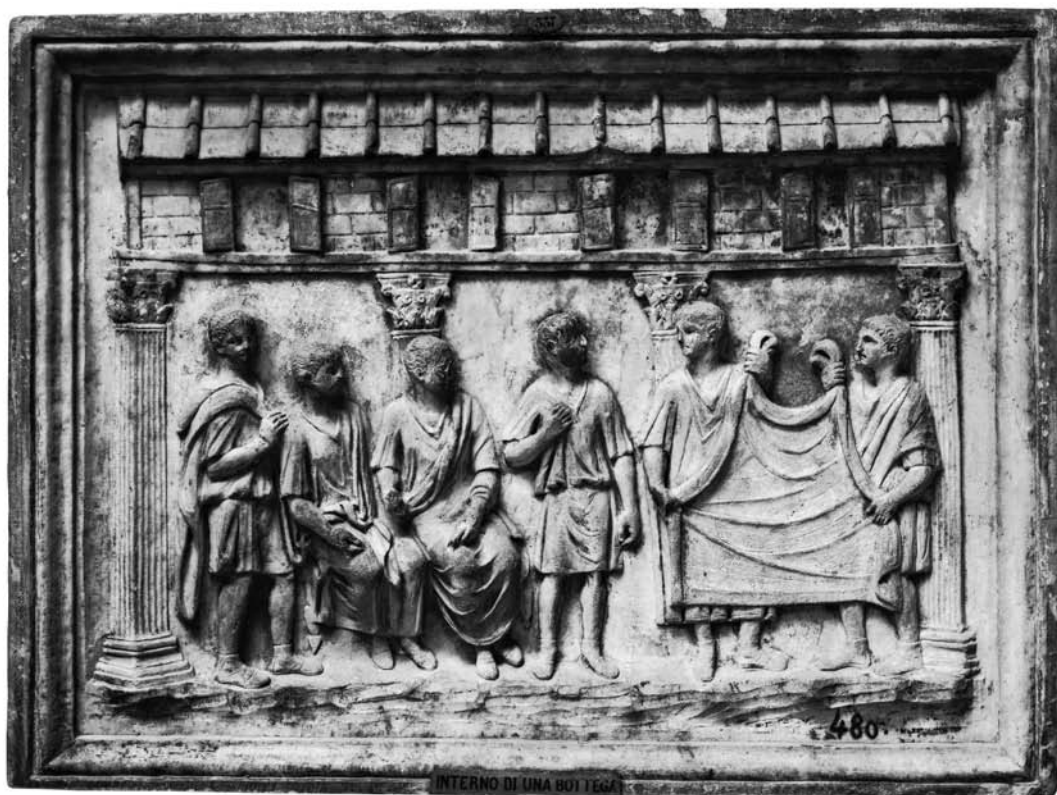
2

Vergleichsdarstellungen zu den Schankszenen:

1. Ostia, Museum Inv. 134: Ladenschild aus Ostia mit Verkaufsszene. –
2. Pompeji, Werkstatt des Verecundus: Fassadenbild mit Verkaufsszene



1



2

Vergleichsdarstellungen zu den Schankszenen:

1. Paris, Louvre: Grabstele aus Aesernia mit Wirtin und Gast. –
2. Florenz, Uffizien Inv. 315: Grabrelief aus Rom mit Tuchhandelsszene



1



2



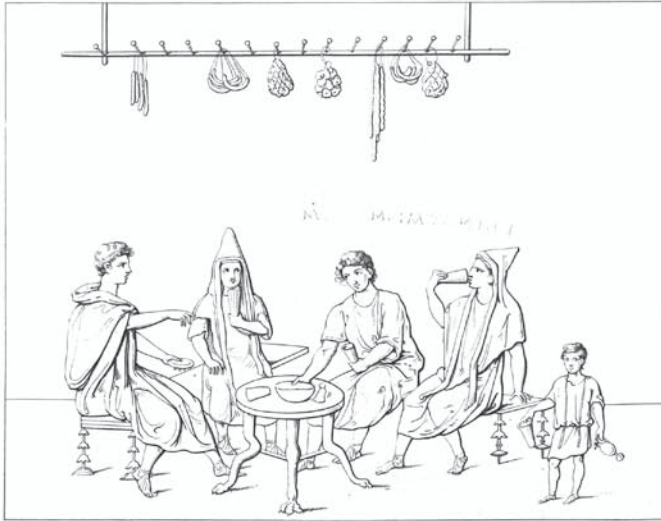
3



4

Das Thema Würfelspiel:

1. *caupona* des Salvia, **Bild 3**: Würfelszene. – 2. *caupona* des Salvia, **Bild 4**: Rauswurfzene, Zustand vor 1997. – 3. *caupona* in der Via di Mercurio, **S 1**: Würfelszene. – 4. Paris, Cabinet des Medailles Inv. 54.Lat.49: Marmorurne mit Spielszene (Detail)



1



3



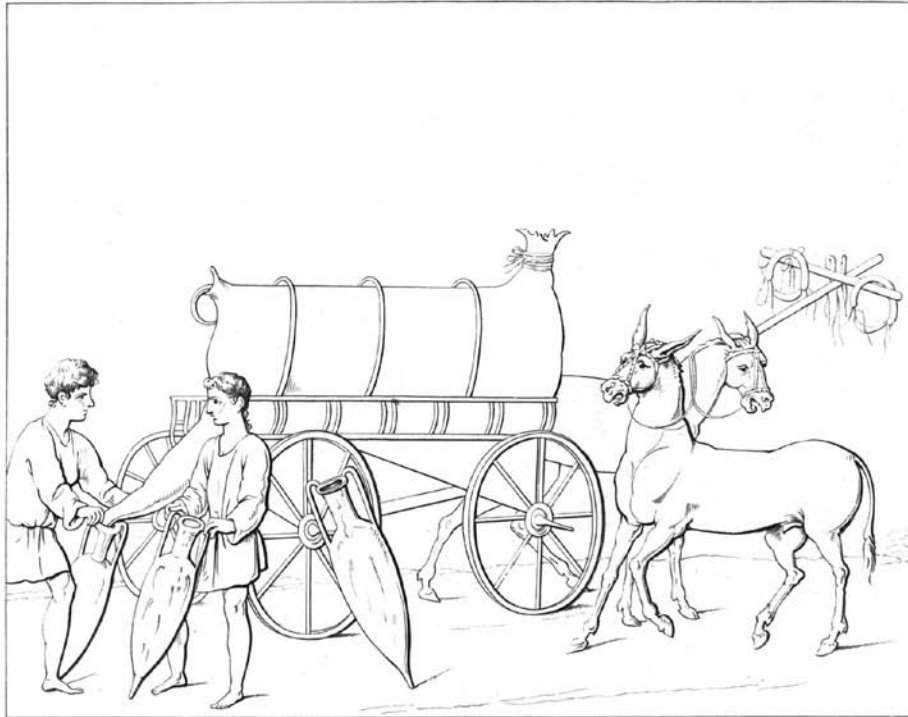
2



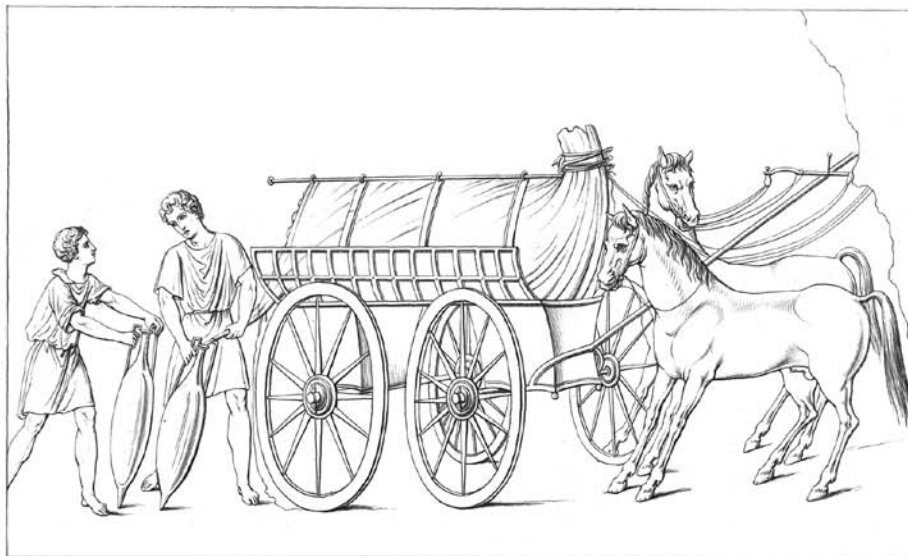
4

Das Thema Weingenuss:

1. *caupona* in der Via di Mercurio, **S 3**: Trinkszene (Museo Borbonico 1827). – 2. *caupona* in der Via di Mercurio, **S 3**: Trinkszene. – 3. *caupona* in der Via di Mercurio, **W 1**: Trinkszene. – 4. Neapel, Mus. Naz. Inv. 120031: Gelagebild aus Pompeji, Casa del Triclinio, Triklinium, Nordwand



1



2

Das Thema Weintransport:

1. *caupona* in der Via di Mercurio, N 1: Transportszene (Museo Borbonico 1827). –
2. *caupona* in der Via di Mercurio, c 1: Transportszene (Museo Borbonico 1829)



1



2

Vergleichsdarstellungen zum Thema Weintransport:

1. Turin, Museo di Antichità Inv. 471: Grabstele des Maultiertreibers Rinnius Novicius mit Transportszene. –
2. Turin, Museo di Antichità Inv. 450: Grabstele des Spediteurs Q. Veiquasius Optatus mit Transportszene



1



2

Das Thema Mann und Frau:

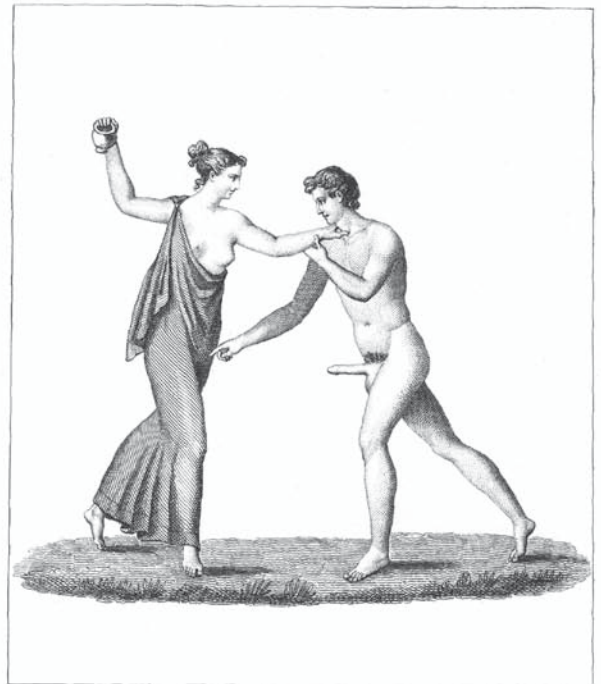
1. *caupona* des Salvius, **Bild 1**: Kusszene. –
2. Pompeji, Casa dei Casti Amanti, Triklinium g, Nordwand: Gelageszene



1



2



3

Das Thema Mann und Frau in der *caupona* in der Via di Mercurio:
 1. S 4: Sexszene. – 2. O 1: Sexszene (Famin 1836). – 3. O 2: Sexszene (Famin 1836)

INHALT

	Seite
Haug, A., Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Berufliches Selbstbewußtsein und sozialer Status	1
Zusammenfassung S. 31	
Hölscher, T., Penelope für Persepolis. Oder: Wie man einen Krieg gegen den Erzfeind beendet.	33
Zusammenfassung S. 76	
Bergmann, B., Die <i>corona navalis</i> – eine Sonderehrung für Agrippa	77
Zusammenfassung S. 106	
Kadıoğlu, M., Vorbericht über die Arbeiten im Gerontikon von Nysa am Mäander (2006–2009).	107
Zusammenfassung S. 154	
Ritter, S., Das Wirtshaus als Lebensraum: »Kneipenszenen« aus Pompeji	155
Zusammenfassung S. 208	
Strocka, V. M., Aeneas und Laokoon auf einem Mosaikemblem aus Frascati	221
Zusammenfassung S. 251	
Moreschini, L., Ein weiteres Gemälde mit dem Bildnis Stackelbergs	253
Zusammenfassung S. 259	
Hinweise für Autoren.	261

CONTENTS

	Page
Haug, A., Craftsmen Scenes on Athenian Vases of the 6 th and 5 th Centuries BC. Professional Self-awareness and Social Status	1
Abstract p. 31	
Hölscher, T., Penelope for Persepolis. Or: How to End a War against the Arch-enemy	33
Abstract p. 76	
Bergmann, B., The <i>corona navalis</i> – a Special Honour for Agrippa	77
Abstract p. 106	
Kadıoğlu, M., The Gerontikon of Nysa on the Meander. Preliminary Report of the Campaigns 2006–2009	107
Abstract p. 154	
Ritter, S., The Tavern as a Social Environment: ›Tavern Scenes‹ from Pompeii . . .	155
Abstract p. 208	
Strocka, V. M., Aeneas and Laocoon on a Mosaic Emblem from Frascati	221
Abstract p. 251	
Moreschini, L., Another Painting with the Portrait of Stackelberg	253
Abstract p. 259	
Information for Authors	262